

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMMOBILITÉ PERTURBATRICE :  
LA PRÉSENCE COMME GESTE DE RÉSISTANCE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
MARIE-CLAUDE GENDRON

NOVEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1.....	3
TABLEAU VIVANT : CONCEPTION ET STRUCTURATION.....	3
1.1 Définition.....	3
1.2 Architecture et paysage.....	11
CHAPITRE 2.....	19
ACTES D'IMMOBILITÉ.....	19
2.1 Définition.....	19
2.2 Tentatives d'intégration au lieu : corps, accessoires et mise en espace.....	27
2.3 Rapport entre l'immobilisme et l'immobilité.....	32
2.4 Individu et collectivité .....	35
2.5 Anti-structure : adéquation entre le poétique et le politique.....	37
CHAPITRE 3.....	41
TRANSMISSION DE L'ACTE PERFORMATIF.....	41
3.1 Anti-spectacle.....	41
3.2 Intervention et espace : le « passif » et l' « actif ».....	49
3.3 Arrangement salulaire : joindre le présent et l'absent.....	51
CHAPITRE 4.....	56
NOS TERRES LOUABLES.....	56
4.1 Contexte.....	56

4.2 La limite et le refus .....	61
4.3 Le regard panoptique.....	66
CONCLUSION.....	70
LISTE DE RÉFÉRENCES.....	74



## LISTE DES FIGURES

Figures		Pages
1.1	Marie-Claude Gendron, <i>Intervention n°5 Ouvrage</i> , 2014, série actes d'immobilité, Festival de performance annuel canadien Visualeyez, Edmonton, AB, Canada. Crédit photo et vidéo : Adam Waldron-Blain	p.15
1.2	Marie-Claude Gendron, <i>Intervention n°5 Ouvrage</i> , 2014, série actes d'immobilité, Festival de performance annuel canadien Visualeyez, Edmonton, AB, Canada. Crédit photo et vidéo : Adam Waldron-Blain	p.17
1.3	Marie-Claude Gendron, <i>J'ai gravi cent mille montagnes</i> , 2014, Résidence de création Rad'art, San Romano, Mercato Seraceno, Italie. Crédit photo : Anton Roca, Crédit vidéo : Bruno Donati	p.18
2.1	Marie-Claude Gendron, <i>Intervention n°3 Tour de la bourse</i> , actes d'immobilité, Montréal, QC, Canada. Crédit photo et i vidéo : Anika Pascale Papillon.	p.22
2.2	Extrait du dialogue entre le gardien de sécurité (A) et Marie-Claude Gendron (M), <i>Intervention n°3 Tour de la bourse</i> , 2014, série actes d'immobilité, Montréal, QC, Canada. *Cet extrait à été transcrit tel quel dix minutes après l'intervention. Les erreurs de syntaxe sont celles du langage oral.	p.24
2.3	Marie-Claude Gendron, <i>Intervention n°4 Centre de commerce mondial</i> , 2014, série actes d'immobilité, Montréal, QC, Canada. Crédit photo et vidéo : Anika Pascale Papillon	p.25
2.4	Marie-Claude Gendron, <i>Resistenza</i> , 2014, Résidence de création Rad'art, San Romano, Mercato Seraceno, Italie. Protagonistes : Oscar Graziani, Alfredo Maffi et Simona Palladino (Crédit photo : Anton Roca, Crédit vidéo : Bruno Donatti)	p.30
4.1	Capture d'écran d'une captation vidéo de la frontière entre la mine de Malartic et la fosse, 18 avril 2016. Crédit vidéo : Jean-Francois Dugas	p.59
4.2	Image de l'escalier du belvédère minier vu du côté sud, 12 aout 2016, Malartic, QC, Canada. Crédit photo : Marie-Claude Gendron	p.61
4.3	Figure 4.3 Protocole, <i>Nos terres louables</i> , 2016	p.63
4.4	Capture d'écran vidéo du plan séquence sur la mine lors des sautages.Crédit vidéo : Jean-François Dugas.	p.64

## RÉSUMÉ

Ce mémoire explore les limites de la présence et de la durée de l'acte performatif contextuel. Les notions d'immobilité et d'immobilisme, de l'individu et de la collectivité, du poétique et du micropolitique, des espaces actifs et des espaces passifs seront exemplifiées par des interventions performatives que je définis comme des « tableaux vivants ». Je m'intéresse au comportement social, en particulier à cet espace de transgression des codes aux délimitations fluctuantes. Mes interventions performatives répondent à un besoin de questionner lesdites vérités collectives et règles tacites qui nous régissent afin de rendre compte de leur insignifiance. Cette assertion sera étayée et commentée par différentes actions issues de la série des « actes d'immobilité » menées depuis 2013 dans des espaces publics urbains. La réception de l'acte performatif, partagée entre une auditoire accidentelle et un public ultérieur informé, sera développée par une définition d'espaces actifs (lieu de réalisation de l'acte éphémère) et d'espaces passifs (lieu de diffusion des documents performatifs *a posteriori*). Le « tableau vivant » *Nos terres louables* qui résulte de ma recherche pratique et théorique unira ces deux espaces par l'utilisation d'un dispositif télématique. Réalisé sur le site d'une mine à ciel ouvert à Malartic en Abitibi-Témiscamingue, l'intervention performative a été transmise en simultané via une vidéoprojection en salle d'exposition.

### Mots clés :

Tableau vivant, performance, immobilité, résistance, micropolitique, art contextuel, post-structuralisme, intervention

## INTRODUCTION

*Ce monde végétal qui nous paraît si paisible, si résigné, où tout semble acceptation, silence, obéissance, recueillement, est au contraire celui où la révolte contre la destinée est la plus véhémence et la plus obstinée. L'organe essentiel, l'organe nourricier de la plante, sa racine, l'attache indissolublement au sol. S'il est difficile de découvrir, parmi les grandes lois qui nous accablent, celle qui pèse le plus lourdement à nos épaules, pour la plante, il n'y a pas de doute : c'est la loi qui la condamne à l'immobilité depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Aussi sait-elle mieux que nous, qui dispersons nos efforts, contre quoi d'abord s'insurger. Elle tend tout entière dans un même dessein : échapper par le haut à la fatalité du bas ; éluder, transgresser la lourde et sombre loi, se délivrer, briser l'étroite sphère, inventer ou invoquer des ailes, s'évader le plus loin possible, vaincre l'espace où le destin l'enferme, se rapprocher d'un autre règne, pénétrer dans un monde mouvant et animé... Qu'elle y parvienne, n'est-ce pas aussi surprenant que si nous réussissions à vivre hors du temps qu'un autre destin nous assigne ou à nous introduire dans un univers libéré des lois les plus pesantes de la matière. Nous verrons que la fleur donne à l'homme un prodigieux exemple d'insoumission, de courage, de persévérance et d'ingéniosité. Si nous avons mis à soulever diverses nécessités qui nous écrasent, celles, par exemple, de la douleur, de la vieillesse et de la mort, la moitié de l'énergie qu'a déployée telle petite fleur de nos jardins, il est permis de croire que notre sort serait très différent de ce qu'il est. (Maeterlinck, 1922, §II)*

Par des actions furtives ou par des interventions longue durée qui s'inscrivent habituellement dans le paysage urbain, j'expérimente les limites de la présence et de la durée de l'acte performatif. En restant immobile, je désire détourner, même de manière infime, les préconceptions que nous avons sur l'idée du public et du privé. Je m'intéresse au comportement social, en particulier à cet espace de transgression des codes aux délimitations fluctuantes. Mes interventions performatives répondent à un besoin de questionner lesdites vérités collectives et règles tacites qui nous régissent. Ce mémoire-crédation explorera ce qui unit et oppose les notions d'immobilité et d'immobilisme, de l'individu et de la collectivité, du poétique et du micropolitique, des espaces actifs et des espaces passifs. Ces notions duelles seront exemplifiées par

la série des interventions performatives menées et orchestrées depuis 2013 dénommées « actes d'immobilité ».

J'appuierai mes interventions pratiques sur des réflexions d'auteurs, de théoriciens et d'historiens de l'art. Il est important de spécifier que ces assises théoriques ne se limitent pas strictement aux arts visuels, mais également à la sociologie, à l'histoire et à la politique. Au chapitre 1, j'identifierai le processus de conception et de structuration d'un « tableau vivant » qui agit en résonance avec le contexte de création. Au chapitre 2, je proposerai une définition des « actes d'immobilité » et expliquerai les notions (immobilisme et immobilité, individu et collectivité et anti-structure) qui se dégagent de ces actes. La question du mode de transmission de l'acte performatif *a posteriori* sera explorée au chapitre 3. Enfin, le chapitre 4 sera consacré à la description de l'œuvre-créeation *Nos terres louables* qui s'est déroulé du 26 au 30 mai 2016 sur le chantier de la mine à ciel ouvert à Malartic en Abitibi-Témiscamingue au Québec. Je conclurai par l'apport des concepts théoriques développés sur ma pratique performative.

## CHAPITRE I

### TABLEAU VIVANT : CONCEPTION ET STRUCTURATION

#### 1.1 Définition

Le « tableau vivant » se définit communément comme une mise en scène éphémère qui implique un individu ou un groupement d'individus dans des poses fixes. À travers les époques, ces « tableaux » ont été conçus, entre autres, à des fins d'enseignement<sup>1</sup>, de divertissement et de perpétuation de traditions culturelles telles que les Entrées royales<sup>2</sup>.

Je mentionnerai quelques exemples historiques de « tableaux vivants » qui se rattachent aux enjeux soulevés dans ma pratique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les « tableaux vivants » adoptent un caractère spectaculaire dans les foires et cirques ambulants. Les « freak show », comme les dénomment Bogdan (2013), exhibent les singularités

---

<sup>1</sup> Au XIII<sup>e</sup> siècle, Saint François D'Assise enseignait l'histoire de Jésus aux chrétiens illettrés par l'organisation de crèches vivantes (Fisher et Drobnick, 2002).

<sup>2</sup> Les *Entrées royales* sont des cérémonies politico-religieuses du XVII<sup>e</sup> siècle. Lardellier (1999) définit ces événements ainsi : « La Renaissance connut l'apogée de ces rites de mise en scène du pouvoir au premier rang desquels on trouve les *Entrées royales*. Le modèle perdure depuis plus de vingt siècles puisqu'il trouve ses origines à Athènes et à Rome. Ce rite consistait, pour une ville, à accueillir officiellement un souverain ou un haut dignitaire, dans un décor architectural et théâtral appêté pour l'occasion. *A contrario* du sacre ou des funérailles royales, qui étaient exceptionnels, l'*Entrée* se caractérisait par sa fréquence dans le règne [...] et surtout par une adaptation toujours pragmatique de sa dimension artistique (c'est-à-dire architecturale, iconographique et rhétorique) à la conjoncture politique qui, souvent, avait présidé à cette entrée. L'*Entrée* « jouait » symboliquement le sacre du roi, sa première présentation au peuple, mais il ne s'agissait plus d'un sacre unique et statique ; au contraire, il adoptait le modèle de la procession et pouvait se répéter à plusieurs reprises dans une même ville durant le règne d'un monarque. » (p. 240) La tenue de ce type d'événement atteste l'influence qu'une image ou qu'une scène, même éphémère, exerce sur l'inconscient collectif. « Napoléon disait "Commander, c'est d'abord parler aux yeux." » (tel que cité par Lardellier, 1999, p. 239)

corporelles d'individus à la génétique particulière. L'exposition de femmes à barbe, d'hommes dotés de malformations congénitales, de nain.es était destinée à divertir, à impressionner ou à effrayer. Ces monstrations d'individus singuliers rappellent également les vitrines colonialistes des expositions universelles de la fin XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup>. Le « sauvage », tel que dénommé à l'époque par l'individu occidentalisé, est montré tel un objet curieux et même parfois mis en spectacle au grand plaisir des citoyen.es dit civilisé.es. Ces démonstrations figurent et incarnent le rapport de domination exercé entre le colon et le colonisé et témoigne du rapport de domination d'un humain par rapport à un autre (Blanchard, Boëtsch et Jacomijn Snoep, 2011). Considérés humiliantes et indignes, ces « étalages humains »<sup>3</sup> ont heureusement été interdits en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Un exemple récent d'« étalage humain » s'est déroulé en mai 2015 à Montréal dans le cadre de l'événement *Ceci n'est pas* organisé par le FTA (Festival TransAmériques). Pendant dix journées consécutives, dix « tableaux vivants » différents mis en scène par l'artiste multidisciplinaire Dries Verhoeven montraient un individu dans une cage de verre située sur la Place des festivals du Quartier des spectacles. Selon les dires de la personne responsable de la promotion du spectacle, les « tableaux vivants » auraient eu comme intention d'incarner « des images potentiellement explosives qui bousculent sans détour nos tabous sociaux. » (<http://fta.ca/archive/ceci-nest-pas/>) Dans son ouvrage *La médiocratie* (2015), Alain Deneault relève l'inconfort occasionné par la monstration d'êtres humains entre quatre murs de verre et en proie aux regards des badauds.

---

<sup>3</sup> Cette expression est proposée par les commissaires Jennifer Fischer et Jim Drobnick pour l'événement *Counterpose, re-concevoir le tableau vivant* qui s'est déroulé en 1998 dans un édifice situé au 4001, rue Berri à Montréal. Le projet a été coproduit par le centre d'artiste Oboro et Displaycult. (Fisher et Drobnick, 2002).



Voir un humain en cage suppose que l'on intègre cette dernière à la représentation. Ce qui s'y joue ne se déroule pas comme le veut l'ordinaire de la situation représentée. On ne voit pas ce soldat, ce noir, cette naine, cette fillette, cette fille-mère, ce mineur autrement qu'en cage, malgré, dans la plupart des tableaux vivants, la volonté d'instaurer le quatrième mur (ou quatre quatrièmes murs ?). (p. 183)

Ces exemples choisis de « tableaux vivants » présentent des situations où l'étrangeté et le caractère hors norme d'un individu est exhibé. Ce dispositif semble suggérer que des particularités physiques ou comportementales d'un individu devraient être mises sous observation pour (et par) des individus qui correspondent aux standards de la norme sociale, politique et culturelle d'une époque. L'individu singulier se voit alors objectifié et considéré de même valeur qu'une sculpture intrigante. Je me suis interrogée sur une manière de renverser les rôles. Autrement dit, j'ai réfléchi à un moyen de mettre en exergue le caractère normé, dit acceptable, par des actions performatives qui s'éloignent de l'aspect spectaculaire. Ce questionnement sera développé explicitement au chapitre 2.

L'oxymore « tableau vivant » est sujet à diverses interprétations et se rattache actuellement aux arts visuels. Le travail d'artistes comme Adad Hannah<sup>4</sup> ou Eleanor Antin<sup>5</sup> actualisent des scènes épiques de tableaux qui ont marqué l'histoire de l'art. Ces célèbres peintures sont rejoués par des acteurs et des actrices dans des décors

---

<sup>4</sup> Adad Hannah (1971) réalise en 2009 l'œuvre *The Raft of the Medusa (1000 Mile house)* qui reprend par captation photographique et vidéographie du tableau du même nom peint par le peintre et lithographe romantique français Théodore Géricault entre 1818 et 1819. (Encyclopédie Universalis, 2016).

<sup>5</sup> Eleanor Antin (1935) a une production prolifique de captations photographiques de « tableaux vivants ». Voici deux exemples choisis qui illustrent la manière dont l'artiste utilise des anachronismes dans la recomposition de tableaux vivants :

*The Tourists from "Helen's Odyssey"* en 2007

*The Sad Song of Columbine from "Roman Allegories"* en 2004

Des exemples supplémentaires de « tableaux vivants » se retrouvent sur le site : <http://www.feldmangallery.com/pages/artistsrffa/artant01.html>

conçus par ces artistes. Dans leur pratique respective, une captation photographique ou vidéographique témoigne de la remise en scène. Depuis le début des années 1980, de nombreux et nombreuses artistes en arts visuels utilisent le corps pour faire état d'un fait social qui les interpelle (Halimi, 2011). Par exemple, la série de « tableaux vivants » *vb* par Vanessa Beecroft<sup>6</sup> critique l'uniformisation du corps féminin et, de ce fait, sa déshumanisation. L'artiste brésilienne Laura Lima<sup>7</sup> aborde la contingence de certains rapports humains par des actions longues durée qui placent ses protagonistes littéralement dans des situations physiques de tension. Mon intention n'est pas de présenter ce qui sous-tend les travaux spécifiques de Beecroft ou de Lima, mais plutôt de souligner que dans ce type de pratique, le corps est utilisé comme un outil métaphorique qui synthétise certaines problématiques personnelles ou collectives vécues par l'artiste.

Pour ma part, j'inscris ma pratique dans un processus de création contextuelle. Ma définition personnelle d'un « tableau vivant » consiste à élaborer une « mise en espace » qui impliquent un protagoniste ou un rassemblement de participant.es dans une scène généralement fixe. Les « tableaux vivants » que je conçois impliquent habituellement les personnes rencontrées dans mon lieu de résidence temporaire<sup>8</sup>. L'histoire intime ou collective, privée ou publique, de ces individus devient donc le sujet du « tableau ». *A contrario* du travail d'Hannah ou d'Antin qui construisent leurs décors en studio, j'utilise les « décors » du réel. De ce fait, j'accorde une attention particulière au caractère historique du lieu investi et à la portée de l'action

---

<sup>6</sup> La série présentée entre 1998 et 2001 (vb35 à vb47) aborde plus spécifiquement la problématique du corps standardisé ( <http://www.vanessabeecroft.com>)

<sup>7</sup> Par exemple les sculptures vivantes tel que dénommée par l'artiste Marra (1996/2012) (<http://skmu.no/english/uncategorized/marra/>) et *Doped/Dopada* (1997/2014) (<http://www.hart-magazine.be/nl/laura-lima-wint-bonnefanten-award-for-contemporary-art-ornamentele-filosofie#.VyZaR2N-olg>)

<sup>8</sup> Ces lieux ont été nombreux depuis septembre 2012 dû à des déménagements et des résidences de créations artistiques.



pour les personnes qui en font partie. Ces « mises en espace » font l'objet de captation vidéographique et photographique à des fins de diffusion ultérieure. La captation vidéo transforme cette idée qu'un « tableau vivant » est nécessairement fixe. En effet, même si les corps des protagonistes présents dans l'image sont immobiles, le mouvement de l'environnement réel est perceptible. Cet aspect de mon travail sera développé au chapitre 3.

J'ai remarqué, au fil des années, que les protagonistes impliqués dans mes « tableaux vivants » sont positionnés dans des situations où ils ou elles doivent, métaphoriquement ou littéralement, résister. Résister à la durée, aux éléments physiques (gravité, température) et aux contraintes de l'espace investi. Les scènes évoquent un entêtement, un acharnement — ou plus positivement — une persévérance à endurer des situations apparemment « absurdes. »<sup>9</sup> Ces « mises en espace » ne sont pas conçues pour représenter un existentialisme défaitiste. Je souhaite plutôt manifester la force et l'énergie déployée qui permet aux individus de résister à des contraintes physiques et sociales. Cette manière d'appréhender et de concevoir l'acte performatif immobile se rattache à la citation de Camus (1942/2011) sur la création.

De toutes les écoles de la patience et de la lucidité, la création est la plus efficace. [...] Elle est aussi tenace contre sa condition. La persévérance dans un effort tenu pour stérile. Elle demande un effort quotidien, la maîtrise de soi, l'appréciation exacte des limites du vrai. Elle constitue une ascèse. Tout cela pour « rien ». Pour répéter et pour piétiner. (p. 156)

---

<sup>9</sup> Le terme « absurde » se rapporte ici à la doctrine personnelle de Camus. « L'absurde est un concept central chez Camus et dans le courant existentialiste : *l'Étranger* (1942) et le *Mythe de Sisyphe* (1942) voient dans l'absurde un divorce entre l'homme et le monde, entre les interrogations métaphysiques de l'homme et le silence du monde. Cependant, l'absurde est une expérience positive : l'expérience de l'absurde est celle de l'authenticité. Chez Camus, le non-sens des choses doit être assumé avec sérénité. » (DicoPhilo, 2016)

L'immobilité des protagonistes des « tableaux vivants » incarne donc une forme de résistance « pour rien ». Au début de ma pratique, les sujets figurés étaient relatifs à des faits autobiographiques. Ces actions, ou autrement dit, ces états d'endurance, n'impliquaient pas d'autre protagoniste que moi-même et métaphorisaient des situations de l'ordre du privé et de l'intime.

*Un « tableau vivant » est une tentative absurde d'ordonner ou de contrôler l'impermanence.<sup>10</sup>*

Conséquemment aux résidences de création artistique réalisées depuis 2012, je tends à transférer l'attention portée sur moi au « monde local » tel que défini par Swidinsky (2005) : « *Monde local* signifierait le " contexte des conditions que nous subissons actuellement, en ce temps et en ce lieu, envers les faits qui interviennent " » (p. 115). Il s'agit, lors de ces séjours, de créer un dialogue avec le lieu et les résidents par la réalisation et la monstration d'un ou plusieurs « tableaux vivants » qui sont intégrés au sein de la communauté. La résidence est essentielle pour la réalisation de ce type d'interventions en raison de son caractère investigateur. Je constate la présence d'une énergie propre à chaque environnement et en l'infinie potentialité d'étonnement lié aux interactions humaines. Il s'agit de créer des nouveaux microrécits à partir du paysage et des résidents de l'endroit visité. L'échange et le don de soi vers l'autre guident la tournure des événements. Je considère en la nécessité de créer un dialogue avec les habitant.es qui ne soit pas uniquement dirigé à des fins de réalisation d'un projet artistique. Le « tableau vivant » se définit donc au gré des rencontres et des expériences. Je me rapproche, dans ce type de contexte, de la figure de l'ethnographe. Mon approche se veut toutefois manifestement subjective. À l'instar de chaque

---

<sup>10</sup> À noter que, sauf mention contraire, les aphorismes en italiques sont des réflexions personnelles qui ponctueront ce mémoire-crédation.

individu, je possède un bagage culturel qui influence nécessairement ma perception de l'autre. Je me rattache ainsi à la description proposée par l'auteure Ève Lamoureux (2004) sur l'activité d'un artiste qui réalise un projet en lien avec une communauté.

La seconde stratégie adoptée par plusieurs artistes consiste à réaliser des interventions qui s'insèrent dans l'environnement social et qui questionnent les relations humaines, les rapports sociaux et leur contexte: les solidarités, les échanges affectifs et économiques, les frontières des communautés, les rapports au paysage urbain, etc. En fait, ces interventions permettent l'expérimentation d'alternatives, en ce sens qu'elles produisent des œuvres vivantes et éphémères, échappées de la réalité, ouvrant la voie à d'autres types de rapports avec les autres et l'environnement social que ceux généralement admis. Tout en ne comprenant aucun « propos » politique, ces interventions remettent en cause les cadres moraux, politiques et économiques. (p. 122)

Les projets réalisés en résidences s'inscrivent donc dans cette idée de rendre un hommage au territoire visité et aux collectivités qui y habitent. De par ma modeste expérience, il ne me semble pas que les actions artistiques provoquent des transformations radicales et immédiates dans la communauté. En accord avec la conception du micropolitique<sup>11</sup> avancée par Deleuze et Guattari (1980), je considère que ces actes artistiques permettent de mettre à vue ou de souligner une réalité tangible. Cette réflexion rejoint celle de Boris Nielsony (2015) sur sa conception du rôle de l'artiste :

Je le comprends plutôt comme une polarité constante entre un comportement actif et réceptif, un processus continu d'enrichissement et de l'expérience. L'artiste imagine installer sa table-paradis dans une cathédrale, dans un lieu « qui par les cultes de la transformation et une atmosphère, créent du temps. » (Nielsony, 2015, p. 79)

---

<sup>11</sup> La notion du micropolitique sera abordée à la section 2:4.

Je considère donc que l'implication d'un artiste dans une communauté permet, par différentes stratégies plastiques ou métaphoriques, de produire des transformations de perceptions sur le réel. Ces changements ou ces impacts ne seront peut-être pas verbalisés ou conscientisés mais opèrent à différents degrés pour les individus qui ont été impliqués dans le projet.

## 1.2 Architecture et paysage

*La ville est un paysage dépourvu de seuil.  
(Benjamin, trad. Lacoste, 1997)*

Le choix d'un lieu est fait en partie en fonction de ses qualités plastiques. L'élaboration mentale d'un « tableau vivant » s'apparente à la construction d'un tableau peint. Lors de la conception, j'examine la symétrie, les angles, la perspective et la présence du corps dans l'espace et l'architecture investie. C'est un long processus d'exploration afin de décider du « tableau vivant » juste. Je considère l'importance de l'exploration esthétique de l'image produite *in vivo*<sup>12</sup> et à la fois de l'image photographique et vidéographique. L'emploi que je fais du terme « esthétique » se rattache ici à l'esthétique normative d'Aristote qui porte les notions d'un certain académisme : s'il y a imitation de la Nature, c'est en fonction d'une certaine exigence d'universalité (Svoboda, 1928).

On remarque dans l'histoire de l'art de la peinture qu'un ensemble de règles et de techniques ont été suivi par les peintres selon les styles, les mouvements et les époques, pour correspondre à la conception de l'esthétique d'Aristote. La règle du nombre d'or a notamment été le sujet d'une grande attention, non seulement chez les artistes, mais chez les philosophes, mathématiciens et scientifiques. La « divine proportion » (Pacioli, 1980) permettrait de codifier et quantifier scientifiquement la « beauté ». Cette notion, largement discutée à travers le temps, serait définie par une formule mathématique (Encyclopédie Larousse, 2016)<sup>13</sup> et se « tient dans les règles

---

<sup>12</sup> En biologie, du latin *in vivo*, « au sein du vivant » opposé à *in vitro* « en dehors d'un organisme vivant. » (Dictionnaire Reverso, 2016) Dans le contexte de l'art contemporain, *in vivo* réfère à une action au sein d'un espace qui se situe hors des lieux clos de diffusion d'art.

<sup>13</sup> Ce nombre irrationnel est l'unique solution positive de l'équation  $x^2 = x + 1$ . Il vaut exactement :  $1 + \sqrt{5}/2$

de l'ordre, de symétrie et de limite.» (Svoboda, 1928, p. 1041) La proportion harmonieuse serait présente dans les cieux, dans la vie animale et végétale, dans les minéraux. L'homme n'aurait qu'à reprendre cette proportion et à l'appliquer à l'architecture et aux arts afin de correspondre aux canons de beauté universels. Selon la pensée positiviste, cette loi est indiscutable (Henry, 1885).

L'architecture a donc été en partie influencée par cette doctrine, notamment par les architectes de l'École de Chicago<sup>14</sup> qui ont déterminé le caractère fonctionnaliste et régulé de l'architecture urbaine à partir de cette notion d'ordre « naturel ». Vers les débuts du XX<sup>e</sup> siècle, le paysage urbain des villes nord-américaines est en partie modelé à partir de la célèbre formule de Louis Henry Sullivan « Form follow function » (Sullivan, 1988/2015). L'architecture des édifices est élaborée pour répondre simplement à son usage. Selon ces architectes, les élévations devraient refléter l'ordre intérieur. La verticalité et l'élévation de l'édifice sont traitées comme une analogie au pouvoir, au prestige et à la productivité de l'entreprise privée. Dans les années 1920-1930, la simplicité des façades est également perçue comme une métaphore d'une gestion comptable serrée. La standardisation est analogue aux discours idéologiques du milieu des affaires en faveur d'un rationalisme économique (Lachapelle, 2001). En 1975, Foucault compare justement la structuration des villes, à partir de l'époque de l'industrialisation (Bony, 2006) à des « tableaux vivants ». L'auteur suggère ici que la structuration physique d'un endroit aurait un impact sur le comportement des corps qui y circulent.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> « [...] l'École de Chicago » [qui] produira les premiers gratte-ciel « objectifs » ou l'empilage répétitif des étages se substitua à la hiérarchisation des façades encore en vigueur en Europe. (Encyclopédie Universalis, 2016)

<sup>15</sup> Nous analyserons cette notion d'espaces fonctionnalistes au chapitre 2.



Les disciplines en organisant les « cellules », les « places », les « rangs » fabriquent des espaces complexes : à la fois architecturaux, fonctionnels et hiérarchiques. Ce sont des espaces qui assurent la fixation et permettent la circulation ; ils découpent des segments individuels et établissent des relations opératoires ; ils marquent des places et indiquent des valeurs ; ils garantissent l'obéissance des individus mais aussi une meilleure économie du temps et des gestes. Ce sont des espaces mixtes ; réels puisqu'ils régissent la disposition des bâtiments, de salles, de mobiliers, mais idéaux puisque se projettent sur cet aménagement des caractérisations, des estimations, des hiérarchies. La première des grandes opérations de la discipline, c'est donc la constitution de « tableaux vivants » qui transforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées (Foucault, 1975, p. 150).

Ce court aperçu de préceptes architecturaux qui explique l'aspect actuel des villes nord-américaines m'amène à exemplifier l'impact que ces paysages urbains peuvent produire aussi bien dans l'acte performatif *in vivo* que dans les documents vidéographique ou photos réalisés à partir des « tableaux vivants ».

*La ville n'est jamais le lieu apaisé d'une relation entre le bâti et les hommes.*

*(Turquier, 2010)*

Les « tableaux vivants » que j'ai réalisés au quartier économique de la ville de Montréal et d'Edmonton<sup>16</sup> respectivement en mars et en septembre 2014, ont été créés afin de mettre en exergue la vulnérabilité de certains centres urbains apparemment denses, solides et rigides.

---

<sup>16</sup> Ces « tableaux vivants » font partie de la série « acte d'immobilité » qui sera explicitement définie au chapitre 2.

Irene Loughlin, auteure invitée au festival canadien annuel de performance *Visualeyez* (Edmonton, 2014) a commenté l'acte d'immobilité *Ouvrage*<sup>17</sup> (voir Figure 1.1 et 1.2) qui a été réalisé en face d'un champ de construction près de la Tour de la Banque Scotia au centre-ville d'Edmonton. L'acte consistait à rester immobile, assise sur un socle d'une hauteur de 1 m 83, le plus longtemps possible avant qu'une cause extérieure ne provoque l'interruption de mon immobilité. La captation vidéo a été dissimulée pour éviter que le spectateur impromptu perçoive une mise en scène pour la caméra. Loughlin décrit ses impressions à propos des actions réalisées qui agissaient en contre-sens à la logique fonctionnaliste.

*The artist drew our attention to the vulnerability of the architecture, that which we generally consider to be solid and controlled, or controlling. Her actions seemed to draw out the potential, hidden bodies within the buildings, calling them to make themselves known. During the performance we came to be aware of the architecture in a completely sensitized way, not as a place to pass through without noticing, but as a changing space dependent for its definition on the activity that it holds or contains. (Loughlin, 2014)*

Comme mentionné par Lachapelle (2001), « autant la ville industrielle pouvait paraître chaotique, autant l'univers clos du grand immeuble devait sembler contrôlé, cohérent et harmonisé ».

Le chantier autour de la Tour de la Banque Scotia, qui est pour ce « tableau » une métaphore du pouvoir économique par la verticalité et la hauteur des tours avoisinantes, renforce une impression de désorganisation. Ce « tableau vivant » montre une protagoniste (qui est ma personne dans ce cas-ci) subissant,

---

<sup>17</sup> À noter que la définition du mot *Ouvrage* qui m'intéresse dans ce projet est double : La définition proposée par le dictionnaire Larousse (2015) « Élément autonome d'une organisation fortifiée, capable de résister même après encerclement » ainsi que celle du CNRTL (2015) « Action de mettre (quelque chose) en œuvre, de travailler. »



métaphoriquement et littéralement, des agressions urbaines tout en demeurant passive. Métaphoriquement, l'environnement urbain immédiat est symbole de prestige économique tel que conceptualisé par les architectes de l'École de Chicago pour représenter la dominance du capital et du patriarcat. Littéralement, le bruit et le passage incessant d'automobiles à proximité du socle, consistent en des agressions sur le corps individuel. Cette action cherche à signifier l'impuissance d'un individu dans une structure urbaine qui le domine et le dépasse.



Figure 1.1. *Intervention n°5 Ouvrage*, 2014, série actes d'immobilité, Festival de performance annuel canadien Visualeyez, Edmonton, AB, Canada. Crédit photo et vidéo : Adam Waldron-Blain

Le « décor » d'un « tableau vivant » est donc un élément constitutif important car il détermine grandement sa symbolique. L'univers de signes rattaché au paysage rural est résolument différent de celui de l'environnement urbain. Il est important de souligner que les notions du paysage et de la ville sont néanmoins reliées. L'étymologie du mot paysage est « étendue de pays » et « sens de pays » et dérivé de

« pagus » qui signifie village. Le mot « paysage » se réfère également à la présence de l'homme et « porte les signes de l'évolution anthropique de la terre. » (Milani, 2000, p. 108). Herman Parret (2006) considère que la contemplation d'un paysage urbain ou rural « peut se transformer en dynamisme spirituel quand l'oeil devient plus constructif. » (p. 96) Le regardeur opère « une stratégie de la vue et de la contemplation qui est mise en œuvre lors de la perception : composition, points de vue, lumières, panoramas, scènes. » (Milani, 2000, p.104) Cette construction par le regard diffère pour chaque spectateur.

Comme le précise Assunto, tel que cité par Milani (2000), le paysage est une institution esthétique en vertu de l'imagination du sujet qui le regarde. Le paysage est, selon Cauquelin (2000), une invention de l'homme qui perçoit la nature en tableau. Les peintres paysagistes, par exemple, ont « capturé » la nature en fonction de deux critères : le cadrage et l'allégorisation de la nature.

Le tableau de paysage donne à voir et fabrique la vision d'un ensemble de liens formant tableau. Ce tableau présente les liens entre des objets et alors que nous pensons généralement percevoir ces objets isolément, chacun pour lui-même, nous devons convenir qu'une seule vision d'ensemble nous les rend perceptibles, et prendre en compte aussi le fait — remarquable — que le tableau de paysage décrit le mode général de la perception. (Boggio, 2008, p. 41)

J'aimerais souligner une dissemblance entre les deux types de « décors » urbains et ruraux. Il s'agit de la différence de la perceptibilité du mouvement. Ceci est notamment manifeste dans l'intervention performative *Ouvrage*. Les machines, les



Figure 1.2 Marie-Claude Gendron, *Intervention n°5 Ouvrage*, 2014, série actes d'immobilité, Festival de performance annuel canadien Visualeyez, Edmonton, AB, Canada. Crédit photo et vidéo : Adam Waldron-Blain



automobiles et les citoyens qui circulent donnent à voir un fourmillement incessant et exposent l'aspect relativement chaotique de ce type de scène quotidienne. Le mouvement est perçu différemment lorsqu'on transpose l'action dans un paysage rural. Dans le « tableau » *J'ai gravi cent mille montagnes*<sup>18</sup> (voir Figure 1.3), les mouvements deviennent des micros-événements. Le spectateur immédiat ou celui qui visionne le document vidéo du « tableau » dénotera le pollen balayé par le vent, le changement de lumière dû au mouvement des nuages et le déplacement des oiseaux qui entrent et sortent de la maison à l'arrière-plan. Ces actions dans le paysage évoquent le déroulement naturel de « ce qui est là ».



Figure 1.3 Marie-Claude Gendron, *J'ai gravi cent mille montagnes*, 2014, Résidence de création Rad'art, San Romano, Mercato Seraceno, Italie. Crédit photo : Anton Roca, Crédit vidéo : Bruno Donati

J'en conclus que les deux types de « décors » diffèrent par la perceptibilité du mouvement. En « décor » rural, l'attention est posée sur le mouvement de l'environnement. En « décor » urbain, le point focal se porte sur l'immobilité du ou des protagonistes.

<sup>18</sup> Acte réalisé en résidence de création artistique à *Rad'art* en mai 2014 à San Romano, Mercato Seraceno, Italie.

## CHAPITRE II ACTES D'IMMOBILITÉ

### 2.1 Définition

*En tension entre le vu et le caché, entre le fort et le fragile, entre l'affirmation et la fuite, l'acte performatif ordonne mes espaces contraires et permet de résister à la pulsion du vide.*

La stase est l'expression d'un état de tension entre deux positions, entre deux enjeux, entre deux désirs (CNRTL, 2012). Manifestée physiquement ou éprouvée intrinsèquement, le corps ou l'esprit se fige, tente de résister aux pôles contraires qui l'attirent à forces égales.

*En réaction à cette tension constante, je souhaite m'arrêter.*

M'apparaît alors cette oxymore : « actes d'immobilité ». L'antinomie entre les mots « actes » et « immobilité » n'est pas fortuite. Le mot "acte" vient du latin « "acta" qui est le pluriel de "actum" signifiant une "action" et du verbe latin "agere", qui signifie "agir", "pousser", "faire" » (*Étymologie français, latin, grec, sanskrit*, 2015). La jonction de ces deux termes suggère que l'immobilité « fait » advenir quelque chose.

Je me suis interrogée sur les effets de l'immobilité d'un corps dans l'espace public. Certains espaces urbains me semblent être le produit de structures sociales qui excluent tout comportement non conforme. L'individu actuel doit être utile et s'activer dans une logique de productivité optimale. La société fonctionnaliste actuelle est basée sur le précepte que « la société est plus que la somme des parties qui la composent. Comme dans un corps vivant, chaque segment (la famille, l'école)

remplit un rôle précis et contribue à la bonne marche du système social.» (Universalis, 2015) Qu'arrive-t-il si j'adopte une position non fonctionnelle dans ce type d'espace ? Qu'arrive-t-il, de surcroît, si j'agis en contradiction aux usages prescrits d'un lieu?

Selon Nicolas-Le Strat (2008), l'usage est une modalité, une manière d'interagir avec l'environnement qui se « rapporte à soi et aux autres, à soi et au contexte de vie. » (§6) La notion d'usage consiste en une interaction dans un lieu qui peut transgresser la fonction initialement attribuée à un espace. Certains espaces urbains ont été conceptualisés pour que cette multiplicité d'usages soit contrainte et qu'il ne franchissent pas les limites posées par les concepteurs. Par exemple, une entreprise privée qui ne souhaite pas occasionner des cas de flânage devant son édifice ne posera pas de bancs devant son immeuble. Dans le tome III de *Surveiller et punir*, Foucault (1975) dénomme ces endroits des "emplacements fonctionnels" (p. 145). L'autorité en place, soit l'État ou l'entreprise privée va « peu à peu coder un espace que l'architecture laissait en général disponible et prêt à plusieurs usages. Des places déterminées se définissent pour répondre non seulement à la nécessité de surveiller [...], mais aussi de créer un espace utile. » (p. 145) Selon Nicolas-Le Strat (2008), il n'y aurait pas de limites quant à la création de nouveaux usages. L'auteur explicite ce précepte ainsi :

Entre surcroît d'existence et déficit de réalité. Un usage incruste ses propres dimensions, ses agencements, à l'intérieur des espaces et des bâtis dans lequel il se manifeste. Il griffonne en ces lieux une nouvelle perspective. Il s'intercale et dérègle leur fonctionnement. Il leur accorde de la sorte un surcroît d'existence, inattendu, importun, parfois inespéré. Il peut parfois apparaître si improbable que les regards se posent sur lui sans s'attarder. Son caractère déconcertant peut aussi dissuader toute attention. (§8)

L'usage peut donc facilement être subverti par le simple fait de poser un geste que l'aménagement du lieu ou du bâti ne suggère pas. Le système qui impose une « discipline des corps » (Foucault, 1975, Tome III) fixe l'attention sur la rigidité de la fonctionnalité de l'individu qui agit dans une structure réglementée. Selon Nicolas-Le Strat (2008), la résistance d'un individu dans ce système est vaine, car « la politique urbaine dominante l'emporte — emporte les usages — sans avoir besoin de réellement livrer bataille, faute de protagonistes l'interpellant et la contredisant sur son propre terrain, sur ce terrain de l'usage » (§8).

Par une enquête préalable dans le quartier économique de la ville de Montréal, j'ai dénoté certains usages acceptés afin de les rejouer et d'ajouter un certain « déficit de réalité. » (Ibid. §8) J'ai adopté certains des codes prédéfinis (habit, accessoires)<sup>19</sup> par le lieu tout en performant un usage dit indésirable. Ces actions ne sont pas commises dans une idée de confrontation, mais plutôt pour remettre en cause les rôles que l'individu adopte et, par la suite, en faire un déboulonnement provisoire. Le policier, le passant, le travailleur adoptent, consciemment ou non, une série de codes et de gestes qui permet la reconnaissance pour autrui des rôles respectifs interprétés temporairement. Jean-Paul Sartre dans son ontologie phénoménologique *L'Être et le néant* (1943) donne en exemple celui d'un garçon de café qui, par ses gestes mécaniques et ses attitudes conventionnelles, manifeste le fait qu'il n'est pas lui-même, mais un prototype de garçon de café. C'est ce qu'il nomme la mauvaise foi, une forme ordinaire d'aliénation.

---

<sup>19</sup> Je développerai sur les tentatives d'adéquation au lieu à la section 2:2.



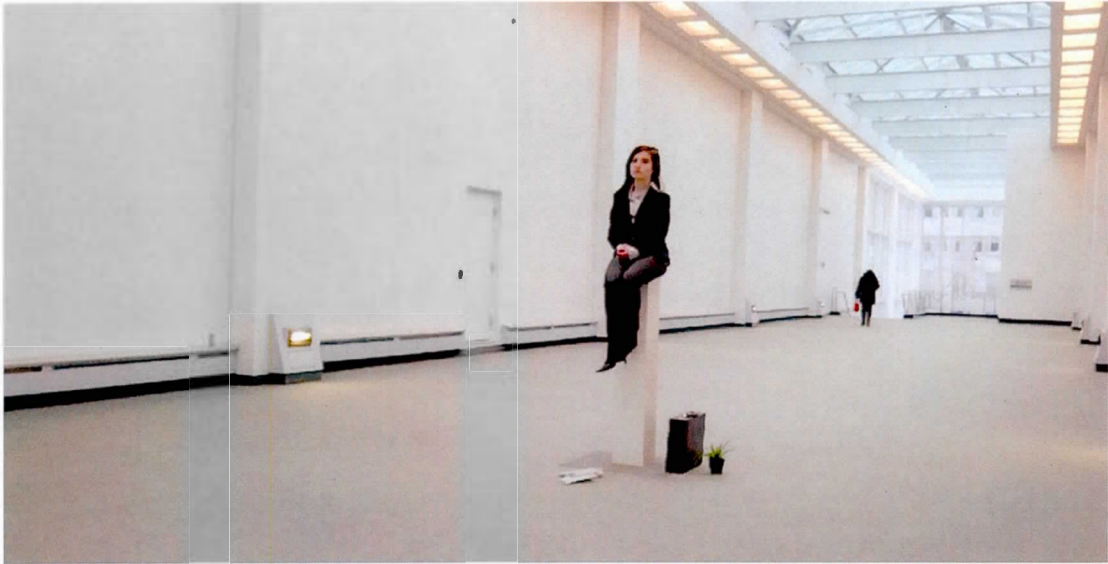


Figure 2.1 Marie-Claude Gendron, *Intervention n°3 Tour de la bourse*, 2014, série actes d'immobilité, Montréal, QC, Canada. Crédit photo et vidéo : Anika Pascale Papillon

Les « actes d'immobilité » ont donc consisté en cinq interventions performatives menées entre octobre 2013 et septembre 2014<sup>20</sup>. J'aimerais attirer l'attention sur deux « actes » menés respectivement à la Tour de la Bourse et à la Place de la Cité Internationale situées au cœur du quartier économique de la ville de Montréal. J'ai choisi ce secteur parce qu'il signifie, par son architecture et sa radicalité, une concentration du pouvoir économique et de la rigidité des systèmes de surveillance. Concrètement, je me suis assise sur un socle de 1 m 83 le 7 mars 2014 (Place de la Cité Internationale, couloir menant à l'OACI, Montréal) et le 10 mars 2014 (entre la Tour de la bourse et la Place de la Cité Internationale, Montréal) et j'y suis restée immobile.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Intervention n° 1, Chabanel, Montréal, QC, octobre 2013

Intervention n° 2, Couloir de la Place de la Cité Internationale, mars 2014

Intervention n° 3, Tour de la Bourse, Montréal, QC, février 2014

Intervention n° 4, Centre de Commerce Mondial, Montréal, QC, février 2014

Intervention n° 5, Edmonton Financial District, Alberta, septembre 2014

<sup>21</sup> Ces actes performatifs ont été réalisés sans demande d'autorisation préalable.



Malgré leur caractère impromptu, les « actes d'immobilité » diffèrent de la définition de l'art furtif proposée par Kathleen Ritter (2005). Selon l'auteure, cet art est antisocial. C'est-à-dire que les artistes qui posent des gestes furtifs ne souhaitent pas créer un dialogue avec les spectateurs fortuits. Autrement dit, « ces œuvres refusent toute interaction facile avec l'auditoire. » (p. 205). L'intention des « actes d'immobilité » consiste en partie à créer un dialogue afin de déconstruire provisoirement les rapports de force auquel l'individu hors-normé est sujet. Je planifie donc une situation où les rôles se voient déstabilisés pour favoriser un dialogue qui élude le rôle prescrit.

Paterson (2008) définit ce type d'échange comme ceci : « *Thus if daily living is a kind of a theatre, social drama is a kind of metatheatre, that is, a dramaturgical language about the language of ordinary role-playing and status-maintenance which constitutes communication in the quotidian social process.* » (p. 6) Par mes interventions, je souhaite détourner les codes usuels de ce « théâtre social. » (p. 6). J'exemplifierai cette intention par le dialogue transcrit suite à un échange avec un gardien de sécurité lors de l'« acte d'immobilité » réalisé au couloir de la Place de la Cité internationale menant à l'OACI à Montréal.

A : Madame, qu'est-ce que vous faites ?  
M : J'attends quelqu'un.  
A : Ah vous attendez quelqu'un... Vous avez une drôle de position pour attendre quelqu'un.  
M : Oui, il finit de travailler bientôt, je l'attends ici.  
A : Mais qu'est-ce que c'est...  
(...silence...)  
Descendez svp.  
M : Je vais manquer mon rendez-vous.  
A : Avez-vous une autorisation pour être ici ?  
M : À qui dois-je demander l'autorisation ? Est-ce qu'il y a un responsable qui s'occupe de donner des autorisations pour s'asseoir au milieu du couloir ?  
A : Madame, je vous demanderais de descendre, vous ne pouvez pas être là comme ça.  
M : Pourquoi ? Quel est le règlement qui interdit de faire ce que je fais  
A : Madame, c'est bizarre.  
M : Ce n'est pas illégal d'être bizarre.  
A : Mon patron me surveille.  
M : Est-ce que votre patron est là en ce moment ?  
A : Vous êtes dans une entreprise, une entreprise privée, cet espace appartient à mon patron. C'est comme si j'entrais dans votre maison et que j'ouvrais les armoires.  
M : Ça n'a rien à voir avec la maison. C'est une entreprise privée ici.  
A : Je suis l'employé du patron, je défends sa maison.  
M : Dans une maison, y'a pas d'employés.  
A : Madame, descendez svp.  
M : Si jamais je décide d'attendre encore, qu'est-ce que vous allez faire ? Est-ce que vous allez appeler la police ?  
A : (...silence...)  
Ce n'est pas de ma faute, je vais perdre mon emploi si vous ne descendez pas.  
Je ne veux pas employer la force, je ne peux pas de toute manière.  
M : Je ne comprends pas vos règles.  
(...silence...)  
A : Madame, vous avez peut-être raison et vous avez peut-être tort mais je ne peux rien y faire, c'est mon emploi qui est en jeu.

Figure 2.2 Extrait du dialogue entre le gardien de sécurité (A) et Marie-Claude Gendron (M), *Intervention n°3 Tour de la bourse*, 2014, série actes d'immobilité, Montréal, QC, Canada. \*Cet extrait a été transcrit tel quel dix minutes après l'intervention. Les erreurs de syntaxe sont celles du langage oral.

En prenant une posture opposée à la manière usuelle de se comporter en milieux publics, j'ai souhaité mettre en exergue des situations où l'attitude non normée n'est pas acceptée malgré sa légalité. Le corps y est utilisé comme un outil pour signifier la

normativité d'un espace public choisi. Rachèle Borghi (2014), dans son essai sur le rapport entre la performance, le queer et la géographie française, suggère ceci :

À travers le concept de performance on peut dévoiler le caractère normé, hétéronormé, réglementé de l'espace public, car la citation des normes et leur répétition apparaissent de façon évidente quand on porte l'attention sur les corps et sur les comportements des individus dans l'espace public. (p. 21)



Figure 2.3 *Intervention n°4 Centre de commerce mondial*, 2014, série actes d'immobilité, Montréal, QC, Canada. Crédit photo et vidéo : Anika Pascale Papillon

Cette assertion semble synthétiser l'aspect transgressif des « actes d'immobilité. » Sur une totalité de cinq interventions performatives, j'ai eu la possibilité une seule fois de rester immobile selon la durée initialement prévue. La durée des interventions a majoritairement été déterminée selon la rigueur du système de sécurité en place. Selon ma modeste expérience, je dénote que les lieux qui sont protégés et surveillés dans l'espace urbain sont majoritaires et qu'il est actuellement difficile de poser une action qui soit en simple décalage avec la fonction prescrite d'un corps dans l'espace

public. Une fois posés, les gestes non fonctionnels troublent, inquiètent et produisent des interactions tendues avec les individus qui font figure d'autorité dans ces lieux.

Il s'agit donc de cerner l'action qui soit à la limite de l'usage tout en conservant un caractère d'impunité et ce, afin d'interroger les mécanismes sous-jacents d'un système fonctionnaliste.

## 2.2 Tentatives d'intégration au lieu : corps, accessoires et mise en espace

Les « actes » sont en effcience avec la spatialité de l'endroit investi et sont disposés à une lecture autant plastique qu'iconographique. En adéquation avec le contexte inhérent, ces « mises en espace » sont composées de quelques accessoires. J'adopte également les codes vestimentaires prescrits par le lieu investi. Il s'agit tout d'abord de correspondre en partie au lieu anthropologique pour mieux, par la suite, y créer un « déficit de réalité » (Nicolas-Le Strat, 2008). Selon Augé (1992), le lieu anthropologique est une « construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfère tous ceux à qui elle assigne une place, si modeste soit-elle. Le lieu anthropologique est principe de sens pour ceux qui l'habitent » (p. 68). Par exemple, les accessoires des « actes d'immobilité » à la Tour de la bourse (voir Figure 2.1) et au Centre de commerce mondial (voir Figure 2.3) ont consisté en une mallette, un veston, des talons hauts et une plante verte. Ce sont des objets, qui une fois assemblés, connotent au travail de bureau.

J'ai également fait des expérimentations relatives aux codes de l'apparence lors de l'« acte d'immobilité » réalisé au centre commercial Chabanel. Lors de cet acte, je me suis assise sur le divan situé en face du bureau du surveillant dans le hall d'entrée du centre commercial Chabanel à raison d'une heure par jour du lundi 18 au vendredi 22 novembre 2013.

Habillée selon le stéréotype nord-américain d'une femme d'affaires, je modifiais chaque jour quelque détails de mon apparence : la coiffure, le maquillage, les souliers. Lors des séances, j'ai noté à la manière d'un journal de bord, les différentes réactions relatives à ma présence inquisitrice face au bureau du surveillant. J'ai fait le compte-rendu, par des schèmes, notes et listes, des activités des gardiens et des



employés qui travaillent à Chabanel. Cet exercice de notation est comparable à l'approche de Perec (1982) lors de la rédaction de *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien*.

Le socle est également un accessoire récurrent dans la série des « actes d'immobilité ». Dans le milieu de l'art, le socle détient ce pouvoir de magnifier l'objet qui y est posé. De manière anthropologique, la position d'un corps assis sur un socle évoque également le stylite ou la statue grec. Les stylites (du grec στύλος, « colonne ») (CNRTL, 2012) sont des anachorètes des débuts du christianisme qui plaçaient leur cellule au sommet d'une colonne pour se livrer à la méditation solitaire. Le stylite voulait également se mettre dans une position qui, métaphoriquement, se rapproche de Dieu (CNRTL, 2012). Lors de mes interventions, le socle ne renvoie pas à une connotation christique, mais évoque néanmoins la notion du sacré. Dans la série des « actes d'immobilité », le corps est en quelque sorte sacralisé par sa position, car il « revendique sa pureté spirituelle spécifique. » (Caillois, 1988, p.18) d'un acte qui a l'intention d'être perçu comme un acte artistique. La posture que j'adopte conteste donc la sacralisation de l'acte performatif exposé en contexte de galerie. Lorsque le socle est utilisé dans une action *in vivo*, l'objet agit comme un support, une assise. Les spectateurs impromptus me voyant dans cette position saisiront l'acte dans sa situation. Les récepteurs en galerie qui verront a posteriori les traces vidéos ou photos de ces actes performatifs seront en mesure de comprendre la référence au socle.<sup>22</sup> Cet objet permet de signifier ma position en porte-à-faux d'artiste qui agit à la fois dans le réel et dans le contexte codé de la galerie. Dans les deux cas, l'« acte d'immobilité » a été réfléchi en fonction de deux types de public : celui du contexte de réalisation immédiat et celui du lieu de diffusion ultérieure.

---

<sup>22</sup> Nous aborderons plus en détail la question du mode de transmission de l'acte performatif au chapitre 3.

Le corps est évidemment un élément constitutif des « tableaux vivants. » Lorsque je suis la protagoniste principale, mon corps renvoie à un univers de signes. Lorsque j'invite d'autres individus à agir comme protagonistes, un autre univers de signes est nécessairement perçu.

J'aimerais spécifier que le choix du protagoniste des « tableaux vivants » est fait en fonction d'un raccord autobiographique entre le sujet du « tableau » et la personne qui y performe. J'exemplifierai cette assertion à partir du « tableau vivant » *Resistenza* réalisé en résidence de création artistique à San Romano en Italie le 15 mai 2014. Le « tableau » a consisté en une action commémorative relative à un événement historique survenu en 1943 au monument du *Parco della Resistenza* à Pieve di Rivoschio<sup>23</sup>. Au début de la résidence artistique, j'ai participé à la marche des ouvriers du 1<sup>er</sup> mai qui se déroule dans les montagnes de la commune. Sur le chemin, j'ai remarqué un parc où se trouve un monument de grande échelle (voir Figure 2.4. Les résidents de la commune m'ont alors raconté qu'un affrontement entre les résistants communistes italiens et les fascistes lors de la Deuxième Guerre mondiale a eu lieu à cet endroit. Le site où s'est déroulé la confrontation a donc été aménagé en monument commémoratif pour rendre hommage au courage des résistants. Mercato Saraceno est une région qui adhère majoritairement aux valeurs communistes. Cette tradition s'est poursuivie après la guerre, ainsi le Parti communiste italien [PCI] faisait à lui seul environ 40% des voix jusqu'au début des années 1990. (Franceschini, 2016)

Durant la première semaine de mon séjour, j'ai rencontré Oscar Graziani, le maire de la commune de Mercato Saraceno. Après avoir discuté avec lui, j'ai appris que M.

---

<sup>23</sup> Pieve di Rivoschio est un village situé à 7 km de San Romano, lieu de résidence de création *Rad'art*.

Graziani terminait le 20 mai 2014 son mandat de maire après 25 ans de service. Tout au long de son engagement, il a dû graduellement taire ses principes communistes étant donné la baisse de la popularité de cette idéologie dans la région. En restant discret quant à son parti pris, il s'assurait d'être réélu et de poursuivre son programme politique. La résistance s'incarne ici sous la forme d'une dissimulation dans une intention de poursuite d'idéaux politiques. Il s'agit en quelque sorte d'un immobilisme passif qui a des répercussions concrètes. J'ai demandé à M. Graziani de participer au « tableau vivant » sur le site même du lieu qui commémore l'action des résistants communistes.



Figure 2.4 Marie-Claude Gendron, *Resistenza*, 2014, Résidence de création Rad'art, San Romano, Mercato Seraceno, Italie. Protagonistes : Oscar Graziani, Alfredo Maffi et Simona Palladino (Crédit photo : Anton Roca, Crédit vidéo : Bruno Donatti)

Le mouvement de ce tableau conserve le même rythme lent du début à la fin. Trois personnes sont impliquées. M. Graziani exécute seulement un mouvement au début de la scène : il lève le poing vers le ciel, geste symboliquement associé à l'iconographie communiste. Le foulard rouge sur ses épaules renforce cette analogie. Il restera par la suite immobile tout au long du « tableau ». Consécutivement à l'action du poing levé, deux protagonistes descendent à tour de rôle les escaliers qui les mènent jusqu'à la figure du résistant. Ceux-ci brandissent une oriflamme blanche



d'un tissu semi-transparent qui masque graduellement la figure du personnage central par un effet de superposition des tissus. Les deux protagonistes entament par la suite une marche suivant la forme circulaire du monument. Après deux tours complets, les deux protagonistes abaissent leurs oriflammes devant de la figure du résistant.

La tension entre le monument et sa disparition, autant humaine qu'objectale, est centrale dans ce « tableau ». Au lieu de l'immobilité de recueillement propre au monument, l'acte performatif symbolique suggère la construction et la déconstruction cyclique d'idéaux dans une communauté donnée. Le choix d'inclure les résidents de la communauté est relatif à leur implication personnelle dans le processus de conception de la trame. Lorsque je suis la protagoniste du « tableau vivant », je rattache l'action à la symbolisation d'une situation vécue personnellement.

### 2.3 Rapport entre l'immobilisme et l'immobilité

*Immobilisme : Disposition à se satisfaire de l'état politique présent, se traduisant par l'opposition à toute modification de la situation ; politique d'attente et de maintien du statu quo.*

(Dictionnaire de français Larousse, 2016)

*Immobilité : État de ce qui paraît sans mouvement : Immobilité d'un paysage sous la neige.*

*État, attitude de quelqu'un qui cesse de se mouvoir, ou d'une partie de son corps qui n'est animée d'aucun mouvement.*

(Dictionnaire de français Larousse, 2015)

L'immobilité d'un individu fixe l'attention non sur le sujet, mais plutôt sur le contexte dans lequel il intervient. Ainsi, l'environnement dans lequel un corps est statique devient plus présent, prégnant, significatif. L'« acte d'immobilité » serait donc un acte d'arrêt, un acte d'interrogation. Une tentative de se détacher du mouvement ambiant pour poser un regard sur le contexte.

*Par mon immobilité, je souhaite souligner l'immobilisme citoyen ambiant.*

Mes gestes performatifs se rattachent à la conception du micropolitique telle que définie dans l'ouvrage *Milles plateaux*, plus spécifiquement au chapitre *Micropolitiques et segmentarités* de Deleuze et Guattari (1980). Ce chapitre m'a renseigné sur la distinction entre le micro et le macro. La macropolitique se déploie au plan des institutions et des pouvoirs établis. Le micropolitique se définit par des jugements fins, des petites perceptions, des affects inconscients. La macropolitique

est associée au segment molaire et le micropolitique au segment moléculaire. Ces deux segments coexistants opèrent simultanément dans chaque société. Macropolitique et micropolitique sont résolument liés.

Du point de vue de la micro-politique, une société se définit par ses lignes de fuite, qui sont moléculaires. Toujours quelque chose coule ou fuit, qui échappe aux organisations binaires, à l'appareil de résonance, à la machine de surcodage molaire [...] Mais le désir n'est jamais séparable d'agencements complexes qui passent nécessairement par des niveaux moléculaires, micro-formations qui façonnent déjà les postures, les attitudes, les perceptions, les anticipations, les sémiotiques, etc. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 263-264)

Mes interventions consistent donc à mettre en espace un comportement moléculaire qui fuit la machine molaire comportementale. De fait, la question de l'impact et de la portée de ces actions de l'ordre du micropolitique est posée. La mise en scène de comportements imperceptibles permet de mettre en exergue leur existence. Ces micro-actions incarnent des « lignes de fuite », telles que suggérées par Deleuze et Guattari (1980). Dans les lieux où je réalise les « actes d'immobilité », la moindre faille, le moindre comportement anormal suffisent à inquiéter et à suspecter un danger qui n'est, en fait, jamais actualisé. Ces actes sont des métaphores de ce qui arrive dans le corps social. « La performance rend visible quelque chose qui, dans des conditions normales, est scellé hermétiquement, inaccessible à l'observation et au raisonnement quotidien, enterré dans les profondeurs de la vie socioculturelle. » (Turner, 1986, tel que cité par Borghi, 2014, p. 4)

*Dans la pensée conceptuelle, l'immobilité évoque alors que dans la pensée contextuelle, l'immobilité provoque.*

La définition de la performance par Victor Turner (1986) (telle que citée par Borghi, 2014), relève un paradoxe qui m'apparaît intéressant. L'auteur mentionne que « le

terme "performance" vient de "parfournir", qui en ancien français, signifie littéralement "fournir complètement ou exhaustivement". [...] "Performeur" signifie donc produire, compléter quelque chose, exécuter un ordre ou accomplir un projet.» (Borghi, 2014 p. 5) Marie Fraser (2005), dans son essai *Des lieux aux non-lieux : de la mobilité à l'immobilité*, au sujet de la série *Blankets* de l'artiste montréalaise Rachel Echenberg, suggère qu'un état visiblement statique est résolument actif.

Le corps est loin d'impliquer une inaction ou une quelconque stabilité. Au contraire, il reste encore en pleine action : il résiste au mouvement en offrant une véritable endurance du temps. Cette résistance s'oppose au rythme qui ordonne le travail, la vie quotidienne et la circulation. (p. 175)

Dans le cas de mes interventions performatives, mon immobilité provoque des interactions inattendues dans l'environnement immédiat. Ces interactions peuvent se concrétiser sous forme d'interrogations qui, même si non verbalisées, demeurent actives dans l'imaginaire du spectateur impromptu.

## 2.4 Individu et collectivité

La conception atomiste de l'individu comme être indépendant des relations à autrui ne me semble pas viable. L'identité morale de l'individu ne peut s'extraire du contexte social et culturel dans lequel il évolue. J'éprouve le besoin de communiquer, par une pratique interventionniste, mon questionnement face au comportement de l'être, normalisé et déterminé par ses relations avec les autres et son environnement. Je m'intéresse au sentiment d'impuissance éprouvé par l'individu seul qui souhaite résister à un système qui le domine. Les « actes d'immobilité » se veulent une forme de résistance à l'idéologie conservatrice.

La vidéo *Project for a revolution* de Johanna Billing (2000) expose le besoin pour l'individu de se rallier à une communauté. Présentée au *Mois de la photo* 2001<sup>24</sup>, la vidéo montre en différents plans fixes un groupe de révolutionnaires dans une salle de classe qui semble être en *statu quo*, dans l'attente d'un événement. Or celui-ci n'advient pas. Dans une séquence narrative complexe, on y voit un jeune homme qui quitte la salle en trombe, évoquant l'advenu d'un événement et qui, dans la scène suivante, reste dans la salle, inactif. Ninacs (2001) soulève une problématique sociale très actuelle à la suite de son analyse de la vidéo de Billing :

[Le] besoin irrépressible d'entrevoir un avenir meilleur pour tous alors que plus que jamais en butte à l'atomisation du monde actuel, aux différences individuelles et à la relativité des points de vue, l'univers immédiat apparaît comme le seul terrain véritablement malléable [...] une manière d'imaginer autrement « l'être-ensemble » sans pour autant se leurrer sur leur difficulté à se rallier. » (p. 190)

---

<sup>24</sup> Projection de la vidéo *Project for a Revolution* présentée au Marché Bonsecours en septembre 2001 dans le cadre de l'exposition *Projects for a Revolution*, du commissaire Jan-Erik Lundström. (<http://www.makeithappen.org/projectforarev.html>)



La notion de résistance est inévitablement inhérente aux écrits de Deleuze et Guattari (1980) et Foucault (1975). J'aimerais attirer l'attention sur la conception kantienne (1781) de la résistance, telle qu'abordée par André-Louis Paré (1997).

Pour Kant, la résistance est le droit, non de se rebeller contre l'ennemi potentiel, mais de signifier sa volonté de refus, sa volonté d'inaction, sa non-volonté. Au nom de la liberté de pensée, on doit résister à l'ennemi, à l'étranger qui tente de nous aliéner à sa force. Ainsi, cette résistance n'est pas seulement passive, elle institue nécessairement un rapport où les forces en présence permettent un accès auprès de l'autre.

(p. 42)

Le mouvement *Occupy*<sup>25</sup> est un symbole probant de ce type de résistance. L'énergie brute impliquée par les citoyens qui décident en un seul mouvement d'habiter l'espace urbain pour signifier, par leur présence, leur désaccord d'être au service du système fonctionnaliste. Il existe plusieurs faits et pensées qui incarnent ou figurent la notion de résister, de rester, d'être une « brèche dans la machine de surcodage molaire » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 264). Les actes d'immobilité sont une tentative supplémentaire de figuration de la résistance par la présence.

---

*«The #occupy movement, originally initiated by a call from Adbusters to "Occupy Wall Street", was inspired by several international protests, most notably, the Arab Spring protests. Thousands answered the call and arrived in Zuccotti Park, at the heart of New York City's financial district, to protest the damaging influence of corporations on politics as well as social and economic inequality. Hundreds stayed every night for two months and created an encampment in the park, a model that was adopted by people all over the country as the movement spread to well over 500 cities. »*

(<https://web.archive.org/web/20130502073425/http://www.occupytogether.org/aboutoccupy/#background>)

## 2.5 Anti-structure : adéquation entre le poétique et le politique

*[...] plus l'ensemble du système est conforme, plus l'infime anomalie permet de distinguer l'individu. La moindre vibration d'un modèle statistique, le moindre caprice du système suffisent à auréoler un comportement anormal, fût-il des plus banals, d'une glorification éphémère. (Baudrillard, 1986, p. 59)*

Dans son ouvrage *Le multiculturalisme ; différence et démocratie*, Charles Taylor (2009) théorise sur la pluralité des contextes et la nécessité de considérer les différences individuelles qu'elles soient religieuses, culturelles ou morales. Selon lui, chaque individu s'inscrirait dans un système social qui diffère de l'autre. Je rattache ma pratique à cette idéologie et, par extension, à celle de l'art contextuel. L'art contextuel s'oppose également à l'uniformisation des systèmes. Jan Swidzinsky, artiste et théoricien polonais, démontre dans son ouvrage *L'art et son contexte* (2005) que les systèmes de valeurs universelles ne sont pas adéquats à notre époque :

Les vérités telles qu'elles existent comme immuables, universelles, ne le sont pas. Elles sont variables et différentes dans divers épistèmes. [...] L'idéologie comme expérience historique a montré qu'en se joignant au pouvoir politique, elle cherchait à imposer ses points de vue au corps social. Les cultures locales que je propose dans *L'art comme art contextuel* sont le reflet de la prise de conscience que, tout bonnement, le système en présence, en se fondant sur les valeurs universelles, se désagrège. (p. 25)

Si l'ordre du monde est basé sur le principe d'une perpétuelle mutation, comment serait-ce possible d'attester l'existence d'une structure fixe et immuable ? Cette interrogation est en quelque sorte un plaidoyer pour une position anarchique. En ce sens que l'anarchie croit en l'hypothèse que les mouvements affinitaires se créent d'eux-mêmes et se transforment de manière autorégulatrice. Je citerai Anselme Bellegarrigue qui a publié en 1948 *Au fait, Au fait!! Interprétation de l'idée de*



*démocratie* pour exemplifier mon opinion sur les systèmes d'autorégulation et d'autogestion.

[Q]ui dit anarchie, dit négation du gouvernement, dit affirmation du peuple; qui dit affirmation du peuple, dit liberté individuelle; qui dit liberté individuelle, dit souveraineté de chacun ; qui dit souveraineté de chacun, dit égalité ; qui dit égalité, dit solidarité ou fraternité ; qui dit fraternité dit ordre social ; donc, qui dit anarchie, dit ordre social. (Bellegarrigue, 1948, tel que cité par Dupuis-Déri et Déri, 2014)

L'ouvrage *L'anarchie expliquée à mon père* coécrit par Francis Dupuis-Déri et Thomas Déri démantèle le préjugé négatif qui plane sur la notion d'anarchie<sup>26</sup>. L'origine étymologique de ce terme est « an », privatif, et « *arkhè* », commandement ou chef (ou encore archie » monarque). » (p. 39) La stabilisation autorégulatrice de tout système — chimique, biologique, social — exclut l'idée d'une domination d'une entité sur une autre. À titre d'exemple, Déri et Dupuis-Déri réfère aux communautés du Moyen-âge qui réussissait à maintenir un système viable par des principes d'entraide, de liberté et d'autogestion.

La société avait en fin de compte bien peu de contacts avec le roi ou les grands nobles. Dans la campagne, la population était divisée en milliers de « communautés d'habitants », soit des villages qui se géraient par des assemblées. Ces habitants discutaient de tout ce qui touchait la vie en commun : la gestion des terres et du bois communal, l'organisation des moissons, l'embauche d'un instituteur pour l'école du village, la prise en charge des pauvres et des démunis, la planification des fêtes, la mise sur pied des vigiles s'il y a avait des loups ou des brigands. C'est ainsi que les peuples d'Europe se sont gouvernés pendant de longs siècles. (p. 51)

---

<sup>26</sup> « De manière positive, l'anarchisme propose d'organiser les rapports sociaux et les relations humaines de manière réellement libre, égale et solidaire. Pour cela, il faut l'autonomie, l'autogestion, le communisme anarchiste, avec ses militants et ses militantes, ses organisations et ses comités, ses mobilisations et ses manifestations et parfois ses insurrections et ses révoltes. » (Déri et Dupuis-Déri, 2014, p. 24)

Nous constatons par cet exemple que ces communautés n'avaient pas de dirigeants dominants et organisaient leurs tâches en fonction des aléas de leur environnement. L'entraide est très présente dans ce type de communauté, car l'un et l'autre dépend de son prochain. Actuellement, les sociétés de surveillance nord-américaines nous apprennent à avoir peur de l'autre, à craindre une menace à venir, à rejeter ce qui n'est pas conforme. Les « actes d'immobilité » soulèvent cette problématique opérante dans un système structuré sur un mode pyramidale au lieu de transversal tel que défendu par la conception des mouvements anarchistes.

Les « actes d'immobilité » œuvrent à broder de la poétique autour d'une situation dérangeante, contraignante ou oppressante. La méthode utilisée se rapproche des tactiques propres à l'humour. Il est plus facile de communiquer des réalités difficiles sous le couvert d'images poétiques. Selon Alcade (2011), « il est possible d'entrevoir des postures réellement politiques dans la mesure où elles engagent le spectateur à envisager autrement « le réel » et à esquisser d'autres possibilités dans la définition de ce dernier. » (§12) Lorsqu'une action microlitique est posée, nous ne sommes pas dans un « face-à-face entre un émetteur et un transmetteur comme cela se présente souvent dans le discours politique ou militant. » (Lamoureux, 2013, p. 78) Il s'agit d'une performance contextuelle dans une logique anti-spectaculaire.

Je ne nie donc pas mes préoccupations politiques personnelles relatives au leitmotiv des actions. Toutefois, je n'utilise pas des tactiques propres au militantisme pour manifester une opposition à une cause clairement identifiable. Je souhaite que mes actions oscillent entre les exigences de « symbolisation spécifique à l'art et la volonté de créer des situations effectives. » (Bourriaud, 1997, p. 10) Lamoureux, dans son essai *Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique ?* (2004) commente les stratégies empruntées par les artistes engagés qui ont marqué la création contemporaine au Québec.

[...] ils constatent, ils soulèvent des inquiétudes, des questions à l'égard de problématiques sociales ou politiques, sans toutefois emprisonner le public dans leur propre logique ou encore dicter une « marche à suivre ». La réception des œuvres reste ouverte afin que le spectateur réagisse en fonction de sa propre compréhension, de ses propres valeurs, de sa propre expérience. (p. 123)

Il s'agit de poésie en action.

## CHAPITRE III TRANSMISSION DE L'ACTE PERFORMATIF

### 3.1 Anti-spectacle

Dans les années 1960-1970, un mouvement d'artistes principalement basé aux États-Unis, s'opposent à l'institution dominante en expérimentant et transgressant les codes de représentation du corps. C'est l'époque de Fluxus, de John Cage, du *Black Mountain college*, mais aussi des courants féministes tel que l'essentialisme dont Carolee Schneeman est la digne représentante. Des œuvres brutes de *Body art* comme le célèbre bras fusillé de Chris Burden (*Shoot*, 1971) côtoient des démarches plus conceptuelles comme celle de Joan Jonas qui utilisent le corps comme un outil dans ses vidéos et ses installations médiatiques<sup>1</sup>. L'auteure Claire Bishop propose dans son essai *Déqualifier le théâtre, requalifier la performance* (2014), qu'à partir des années 1990, les artistes de la performance déplacent l'attention du corps individuel sur le corps social. Les premières manifestations des pratiques interventionnistes agissent à même l'espace public et interrogent, entre autres, les sociétés de surveillance et l'omniprésence de l'économie de service (courtoisie, service à la clientèle). À l'instar de leurs prédécesseurs, les artistes interventionnistes sont en réaction à toute forme d'institutionnalisation, de limites ou de règles. Bishop suggère une « déqualification » de la performance des années 1960-1970 et une « requalification » en 1990-2000 qu'elle dénomme « le performatif ».

---

<sup>1</sup> Par exemple : *Wind* (1968), *Songdelay* (1973) (<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?ID=9000000000067982&LG=GBR&DOC=IDEN&na=Jonas&pna=Joan>), *Organic Honey's Vertical Roll* (1973) (<http://www.vdb.org/artists/joan-jonas>)



De nombreuses expositions récentes<sup>28</sup> témoignent du passage de la performance et du performatif dans les musées et galeries. Originellement en opposition à l'institution, cette discipline y est maintenant acceptée, voire encouragée. Les questionnements relativement à l'acceptation ou au rejet des codes de la représentation, aux choix de dispositifs de présentation des documents performatifs<sup>29</sup> et à la présentation d'actes éphémères dans un milieu encadré sont *de facto* soulevés.

Il se distingue deux types de modes de présentation de l'acte éphémère : l'un immédiat par la présentation d'une performance dans l'espace institutionnel, l'autre rétroactif par la monstration de documents créés *a posteriori* de l'action.<sup>30</sup> La présentation d'un acte furtif semble moins marchandable que des documents matériels performatifs. Ceci rejoint la posture de l'auteure Peggy Phelan (1993) qui croit en la valeur ontologique de la performance. L'auteure croit que toute tentative pour enregistrer ou historiser la performance correspond à une logique liée au capital. (Bénichou, 2011, p. 148). Je présenterai deux approches actuelles qui font état de l'acceptation ou du refus de la marchandisation de la performance en institution. Premièrement, par le controversé projet *The Artist is present* de Marina Abramovic présenté au MoMA en 2010 abordera l'aspect de la marchandisation. La pratique de

<sup>28</sup> Par exemple *Fluxus Preview* au Museum of Modern Art, New York, présenté du 2 octobre 2009 au 23 août 2010 sous le commissariat du *Department of Prints and Illustrated Books* en collaboration avec Jon Hendrick.

([https://www.moma.org/about/senior\\_staff/christophe\\_cherix](https://www.moma.org/about/senior_staff/christophe_cherix))

<sup>29</sup> Philip Auslander définit le document performatif ainsi : « *The connection between performance and document is thus thought to be ontological, with the event preceding and authorizing its documentation* » [...] *an event must have an autonomous existence prior to its documentation, the the events underlying the works in the second category are not performance at all and the images are not documents, but something else, another kind of work perhaps [...] the assumption that in the former mode, the event is staged primarily for an immediately present audience and that the documentation is a secondary supplementary record of an event that has its own prior integrity*. » (Auslander, 2006, p.1)

<sup>30</sup> À noter que des formes hybrides d'expositions conjuguent ces deux modes de présentations dans la même exposition. Par exemple l'exposition *Performance 7: Mirage* par Joan Jonas présenté du 18 décembre 2009 au 31 mai 2010 au MoMA à New York.

l'artiste Francis Alÿs démontrera le caractère anti-spectaculaire de la transmission d'actes éphémères par le document performatif.

Tel qu'abordé par Amelia Jones (1996/2010/2014), la performance diffusée en institutions muséales est sujette à être appréhendée comme un divertissement véhiculant des valeurs néo-capitalistes. Dans son essai *Angoisse temporelle, une préface de 2010 à un essai de 1996* (1996/2010/2014), Jones associe le projet d'Abramovic *The Artist is present*<sup>31</sup> à une spectacularisation de la performance. Cette exposition rétrospective a regroupé des documents performatifs et des « tableaux vivants » re-figurant ces performances antérieures. La pièce centrale de son exposition consistait à demeurer durant trois mois — chaque jour d'ouverture de l'exposition — assise sur une chaise face à une autre chaise vide sur laquelle les spectateurs étaient invités à s'asseoir l'un après l'autre pour entretenir un dialogue visuel muet avec l'artiste. Abramovic est ainsi demeurée assise quotidiennement sept heures et demi sans manger, boire, ou se lever. En tout, ce sont près de 750 000 personnes qui ont assisté à la performance. Les joutes de regards entre Abramovic et le spectateur ont été diffusées en simultané sur le site <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/>. Un photographe situé en arrière de l'artiste captait les portraits des participant.es à des fins de publication sur la galerie-photo sur le site web. Une note pour chaque portrait indique la date et l'heure de la « prestation » du participant.e. Des spectateurs sensibles au regard de l'« Artiste » ont même créé un blog intitulé *Marina Abramovic made me cry* (<http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com>). L'exposition d'Abramovic se rapproche ainsi de la définition d'un divertissement. L'étymologie de « divertir » du latin *divertere* « se détourner, se séparer de, être différent. » (CRNTL, 2016). Selon l'intention initiale de l'artiste, la performance mettrait en exergue l'état

<sup>31</sup> Marina Abramovic : *The Artist is present*, Museum of Modern Art, New York, 14 mars-31 mai 2010. Commissaire : Klaus Biesenbach



de présence. Abramovic « se détourne » de cet objectif en exposant plutôt un état de « téléprésence », tel que le suggère Bénichou. (2011, p. 161) L'impressionnante machine promotionnelle qui a œuvré à diffuser l'événement et le déploiement médiatique sur Internet renvoient en miroir le portrait d'une époque qui demande à tout voir et ce, dans l'immédiat. Paul Virilio (2005) dans son essai *L'art à perte de vue* s'inquiète à propos de l'obsession du paraître. « À une époque où notre vision du monde est devenue moins objective que téléobjective, comment persister dans l'être ? Comment résister efficacement à la soudaine déréalisation d'un monde où tout est vue, déjà vu et instantanément oublié. » (p. 108) Était-ce véritablement la « présence » d'Abramovic qui a fait déplacer les foules ou était-ce plutôt le besoin individuel d'être vu, non seulement par Abramovic, mais également par le dispositif médiatique entourant l'événement ? Jones voit dans cette exposition l'illustration de « ce qui se perd quand la performance est institutionnalisée, objectivée et, par extension, transformée en marchandise sous couvert de tenter de saisir l'éphémère. » (1996/2010/2014, p. 2)

### *Spectralité : néologisme combinant spectacle et réalité*

Je suis en accord avec la position critique de Jones (Ibid., p.2) et je considère l'importance de résister aux idéologies du capital. Il s'agit de refuser que le spectateur s'inscrive dans un rapport de consommation d'un « show » et ce, par la recherche d'un mode de transmission de l'acte performatif qui ne soit pas, ou suspecté d'être, sujet à la commercialisation. Comme en témoigne le projet d'Abramovic, la performance en institution doit répondre aux critères qui régissent actuellement les lois du marché, soient la rentabilité et l'achalandage de la « clientèle ». Les stratégies de marketing utilisées telles que la promotion médiatique et la réalisation de

documentaires de type télé réalité<sup>32</sup> démontrent l'éventuel dérapage médiatique d'une performance « encadrée » par l'institution.

Jones se relie à la réflexion de Phelan (1993) qui suggère que la production de documents (photos, vidéos, écrits, dessins, installations) consiste en l'objectivation de la performance et, de ce fait, à sa marchandisation. Ce n'est toutefois pas toujours le cas. J'exemplifierai mon assertion par la pratique artistique de l'artiste Francys Alys. Architecte de profession, l'artiste né en Belgique vit à Mexico depuis le début des années 1980. Par la performance, la vidéo, la photo, le dessin et l'installation, il développe une pratique artistique inspirée de la vie urbaine et de la complexité du quotidien. (Jeanmouguin, 2014) L'artiste dit s'interroger sur le primat d'une production performative avant de déterminer la matérialisation *a posteriori* de son action ou de son intervention. (Lapalu, 2009) Il est nécessaire de mentionner ici qu'Alÿs n'a jamais réalisé d'actions à l'intérieur même du musée ou de la galerie. Il se rapproche ainsi des pratiques interventionnistes qui utilisent le « réel » comme un matériau brut.

L'historienne de l'art Sophie Lapalu (2009)<sup>33</sup> a questionné l'assistant d'Alÿs sur la méthodologie utilisée par l'artiste pour déterminer le mode de transmission de ses actions furtives. Celui-ci a fourni une réponse partielle<sup>34</sup> : l'artiste sépare ses documents vidéos en trois modèles : « fiction », « documentation d'une action » et « archive ». Alÿs réfléchit ainsi aux questions de la conservation, de la diffusion et de

---

<sup>32</sup>Le documentaire *Marina Abramovic: The Artist is Present* a été réalisé en 2012 par le réalisateur Matthew Akers.

<sup>33</sup>Dans le mémoire intitulé *Sur les pas de Francis Alÿs*, Sophie Lapalu (2009) présente une analyse complète et un commentaire exhaustif sur la documentation de l'œuvre multidisciplinaire de l'artiste.

<sup>34</sup>La réponse est partielle car l'assistant renseigne Lapalu uniquement sur la méthodologie empruntée par l'artiste pour ses œuvres vidéos.

la transmission d'un acte éphémère. Cette catégorisation témoigne de son intention d'isoler l'acte performatif des codes du marché de l'art. J'expliquerai comment il y arrive par la définition et l'exemplification des documents performatifs : les « documentations d'actions » et les « fictions ».

Les « documentations d'actions » sont des vidéos qui informent sur les actions furtives majoritairement imperceptibles d'Alÿs. L'artiste enregistre ses actes furtifs sur des supports visuels et parfois sonores. Ces documents ne remplacent pas l'action, ils la rendent perceptible. Il y a donc une interrelation entre la réalisation *in vivo* et la production des documents performatifs. L'un ne va pas sans l'autre. Ceux-ci agissent comme « intermédiaires entre l'artiste et le spectateur. » (Lapalu, 2009) Alÿs rejoint ainsi la position de Philip Auslander (2006) sur la notion de démocratisation de l'acte performatif par sa transmission à l'aide de documents. Auslander (2006) affirme que les documents performatifs permettent de diffuser le travail de l'artiste à un public diversifié, hors des circuits et réseaux généralement fermés des événements de performance. La performance transmise par les documents devient ainsi plus qu'une interaction éphémère réservée à un public spécifique et permet à tout type de spectateurs de vivre une expérience performative à partir du document. Les documents d'Alÿs sont légués par l'artiste aux musées et aux galeries. L'artiste garde les droits de diffusion et conserve ainsi la liberté de diffuser ses documents performatifs comme il le souhaite. Comme expliqué par Lapalu (2009) : « les actions furtives de Francis Alÿs ne sont jamais vendues. Les enregistrements qui [en] résultent, même montés et retravaillés, sont des documents et n'ont pas de valeurs commerciales ». Ces documents informent donc sur l'action passée sans en faire une documentation exhaustive.

La vidéo *Cuentos Patrias* (1997) est un exemple d'une œuvre dite de « fiction et montre un plan séquence qui se déroule à la *Place Zocalo* situé à Mexico. La qualité



de l'image vidéo suggère que l'action est captée par une caméra de surveillance. On y voit un homme qui tourne en rond suivi par un mouton. À chaque tour complété, un mouton s'ajoute à la ronde pour créer un cercle complet.<sup>35</sup> Dû au traitement de l'image, la vidéo donne l'impression d'une « documentation d'action » furtive. *Cuentos Patrias* (1997) est en fait un travail d'images de synthèse. Cette vidéo est conservée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC en Betacam numérique (support pour la conservation des formats professionnels des œuvres vidéos) est achetée par la galerie *Yvon Lambert* en 2005. (Lapalu, 2009) La vidéo est une création de toute pièce qui a été achetée, conservée par les institutions d'art comme une œuvre autonome sans référence à une action posée dans le réel. Cette méthodologie semble éloigner l'art furtif d'Alÿs du marché car l'artiste a conscience que l'objet diffusé par la suite est une autre « objet » (vidéo, photographie, dessins, etc.) Alÿs a comme principe que « la documentation d'une action éphémère est sujette à un travail de transformation. » (Lapalu, 2009) De fait, Lapalu mentionne ceci :

Francis Alÿs se soumet à un protocole, utilise de nombreux matériaux, s'appuie sur le langage, va à l'encontre du marché de l'art et de l'œuvre iconique et unique. En cela, il est un héritier des interrogations soulevées par l'art conceptuel. Ses travaux sont toujours réalisés d'après une idée en particulier, mais il va la matérialiser dans l'action éphémère. Il n'est donc pas un artiste purement conceptuel. (2009)

Dans ma pratique, les documents performatifs créés à partir des « actes d'immobilité » et « tableaux vivants » se rattachent à la « documentation d'actions ». Les documents produits sont toujours créés à partir d'actes posés *in vivo*. À l'instar

---

<sup>35</sup> Cette action fait référence à une manifestation ayant eu lieu en 1968 sur la place Zocalo, là où se déroule l'action d'Alÿs. Le gouvernement y avait organisé un rassemblement de citoyens pour figurer au soutien du peuple. Les acteurs et actrices de cette mascarade s'étaient alors mis à beugler en chœur pour dénoncer la supercherie.

d'Alÿs, j'effectue un travail de transformation de la « documentation d'action ». Celle-ci ne reproduit donc pas entièrement l'acte éphémère. La modification du document vidéo est réfléchi en fonction du lieu de diffusion (plate-forme web ou espace d'exposition). Mon corpus s'inscrit donc dans la conception d'Auslander (2006), car j'ai la volonté de partager l'acte performatif éphémère à différents types de public.



### 3.2 Intervention et espace : le « passif » et l'« actif »

Suite à la série des « actes d'immobilité », j'ai distingué deux types d'interventions : une « active » et l'autre « passive ». Je définirai tout d'abord ces deux modèles en présentant trois dissemblances : la durée, la réactivité de l'environnement par rapport à l'action posée et le mode de captation photographique et vidéographique. Ensuite, j'enchaînerai en proposant de distinguer aussi les lieux de réception entre les espaces actifs et les espaces passifs.

Une intervention « active » est un « acte d'immobilité » qui provoque une réaction symptomatique du lieu dans lequel l'action a été exécutée. Ce type d'interventions (par exemple : *No 3, Tour de la bourse*, *No 5, Ouvrage* et *No 2, Place de la cité internationale*) se réalise dans des espaces urbains. Ces œuvres sont généralement de courte durée en raison d'interactions qui transforment la trame performative<sup>36</sup> initiale. Les captations vidéo et photo se font avec des appareils de petites dimensions. Les outils d'enregistrements sont dissimulés afin que les passants impromptus ne rattachent pas l'action performative à un tournage ou à une mise en scène. La performeuse Gina Pane, telle que citée par Jones (1996/2010/2014), a d'ailleurs observé que « *the process of documentation actually interfered with the initial audience's ability to perceive the performance.* » (p. 3) Un travail de montage du document vidéo est systématiquement réalisé avant sa diffusion sur une plate-forme web ou dans un espace d'exposition.

L'intervention « passive », quant à elle, ne produit pas de réaction dans l'immédiat. Celle-ci se déroule principalement dans des environnements ruraux (*J'ai gravi cent*

---

<sup>36</sup> Je définis la trame performative comme un plan (durée, actions, lieu) qui définit la structure de la performance ou de l'intervention.

*milles montagnes, Resistenza*). La durée des actes se délimite jusqu'à maintenant entre 20 minutes et 1 h 30, et est généralement en adéquation avec la trame performative initiale. Ces interventions ne causent généralement pas d'interaction et mettent en exergue l'environnement dans lequel le protagoniste du « tableau vivant » est capté (voir le projet *Resistenza* à la section 2:2). Lors de ces actions, les spectateurs se composent de quelques passants et du photographe ou caméraman complice. L'outil d'enregistrement n'est pas dissimulé.

Je ferai maintenant la distinction entre les lieux de réception dits actifs et passifs. Ceci me permettra de faire la différence entre l'expérience du spectateur lorsque qu'il ou elle assiste de manière fortuite à une intervention performative (espaces actifs) ou lorsque qu'il ou elle est face aux objets exposés dans des lieux de diffusion d'art (espaces passifs).

L'espace « actif » est perçu comme un lieu qui est ouvert, un lieu « libre » dans lequel n'importe quel individu, peu importe sa fonction, peut circuler. Ces espaces sont par exemple des lieux de passage ou de services. Lorsque je pose un « acte d'immobilité » dans ces endroits, il s'y produit habituellement une interaction qui aura un impact sur la trame performative initialement prévue et de ce fait, sur la documentation vidéographie ou photographique produite. Le terme « actif » réfère à des espaces où les échanges sont impromptus, intempestifs, spontanés.

L'espace « passif » se définit comme un lieu de représentation. C'est un lieu accepté et prescrit pour que l'individu contemple, soit en mesure de construire des narrations à partir d'objets ou de documents. La galerie, la salle d'exposition, la salle de projection ou même le « tableau » du paysage (tél que défini au chapitre 1) sont des endroits où l'imaginaire « produit ». L'échange entre des objets et documents et le spectateur est minimale et structuré par un cadre de réception.

### 3.3 Arrangement salutaire : joindre le présent à l'absent

*Au-delà de l'opposition entre présent et absent, se construisent de fines graduations qui incitent à reprendre la relation aussi bien lointaine qu'immédiate.  
(Weissberg, tel que cité par Poissant et Tremblay, 2010)*

Suite aux problématiques soulevées à la section 3:1 sur le choix du mode de transmission des « actes d'immobilité », je me suis interrogée sur un dispositif qui pourrait joindre l'espace « actif » à l'espace « passif ». L'utilisation de la télématique pour transmettre en direct l'acte performatif m'est alors apparue comme une voie à explorer. La télématique consiste en des expériences d'espaces et de réalités virtuelles qui sont vécues à travers les réseaux et qui permettent une transmission de l'image d'individus dont la matérialité corporelle est éloignée l'une de l'autre. Trois caractéristiques propres à la télématique m'intéressent. Premièrement, la dimension contextuelle de l'utilisation de ce dispositif. Deuxièmement, l'impossibilité pour l'image transmise en direct de « mentir ». Finalement, la possibilité de créer et de diffuser une image médiatique en plan fixe en direct à la manière d'un tableau peint. Il s'agit ici de joindre les notions de paysage et du pictural à l'art médiatique. Les questions relatives aux choix de diffuser ou non le document performatif sont ainsi éludées, car le document vidéo est constitutif de l'acte performatif. Ces trois caractéristiques permettent à l'œuvre performative transmise en direct dans des lieux de diffusion réels (et non sur les plates-formes web) d'éviter les écueils de la marchandisation. J'expliquerai comment à la fin de ce chapitre.

La télématique offre la possibilité d'avoir accès à des réalités éloignées et en direct. Le lointain devient immédiat. Les « schèmes sensorimoteurs » (Poissant, 2003, p.11) humains permettent de comprendre le concept de délocalisation et de saisir, que ce qui est vu sur l'écran, arrive « maintenant » mais se déroule « là-bas ». Edmond Couchot (2007) tel que cité par Louise Poissant (2003) dit à ce sujet : « Le temps où

l'image est produite, le temps où elle est transmise et le temps où elle est reconstituée à sa réception se condensent en une quasi-simultanéité. » (p. 11)

En plus du changement de la perception du temps, la télématique permet le déploiement d'un réseau de communications qui n'est plus unidirectionnel. Les systèmes opérationnels de la communication se définissent schématiquement ainsi : « la source, l'encodeur, le message, le receveur, le bruit parasite et la rétroaction. » (Ascott, 2003, p. 19). À l'ère de la télématique, les réseaux deviennent « ouverts », c'est-à-dire qu'ils sont disposés à être consultés constamment, sans limite et par tous. Utilisé quotidiennement par les utilisateurs des logiciels de communication tel *Skype* ou *UStream*, il est maintenant possible pour chacun de discuter en temps réel avec une personne située à l'autre extrémité de la planète. Hervé Fischer, artiste, auteur et philosophe, suggère que les individus sont de plus en plus « ensemble, ailleurs » car cela répond, selon sa théorie mythanalytique, aux fantasmes et aux besoins humains : « La nature universelle du bit informatique, sa capacité à se métamorphoser ou à se convertir en n'importe quoi, image, son, personnage, calcul, en fait le véhicule le plus polymorphe pouvant s'adapter à n'importe quel fantôme. » (tel que cité par Poissant, 2010, p.7) Il est maintenant possible de montrer en direct des espaces éloignés qui nous semblaient avant la venue des technologies, fabuleux, mythiques, chimériques. Cette réflexion sur la notion de la temporalité qui se confond à la distance géographique ainsi que l'avenue de la simultanéité virtuelle ont commencé à être explorées par des chercheurs et auteurs depuis le début des années 1980 (Fondation Langlois, 2003). La télématique est actuellement intégrée au quotidien du citoyen occidental et est un outil contextuel à notre époque.

*Je ne pourrai pas faire mentir cette image.*



Cette assertion m'amène à considérer le statut du « vrai » dans une transmission virtuelle en direct. L'immédiateté se rattache à celle d'une performance présentée devant public. L'image diffusée en simultané n'offre pas la possibilité de leurrer<sup>37</sup> le spectateur, c'est-à-dire d'être modifiée par un travail de montage. En 2005, Virilio dit à ce sujet :

Ici, la question n'est donc plus seulement celle de la « figuration » et de la « non-figuration » comme au XX<sup>e</sup> siècle, mais bien celle de la représentation dans l'espace réel de l'œuvre et de la pure et simple présentation, en temps réel, d'événements ou d'accidents [...] simultanés. (p.107)

L'immédiateté de la transmission de l'image nous présente une situation telle qu'elle et produit à la fois une téléprésence. Il existe certes une différence entre un acte posé devant de vrais individus et un acte capté par une caméra et transmis simultanément par le réseau. L'empathie créée d'un corps en présence d'un autre corps n'existe pas dans un échange fait en téléprésence. La transmission virtuelle en direct ne suggère toutefois pas nécessairement qu'un rapport inhumain est entretenu entre le récepteur et le transmetteur. Louise Poissant (2010) propose que la virtualité ne nous empêche pas forcément de ressentir l'effet de présence de l'autre individu.

Au nombre des conditions à remplir pour que l'effet de présence se produise dans ce *no man's land* [espace virtuel], où être ensemble veut dire être connecté dans l'*e-toile*, il y a le besoin d'être quelque part, de créer un environnement dont les repères visuels correspondent à des éléments connus, cognitivement expérimentés, répondant à un schéma corporel construit par les réseaux sensori-moteurs que ces derniers contribuent en retour à déterminer. (p. 8)

---

<sup>37</sup> Certes, les hackers et autres cybernautes avancés contrediront cet énoncé. On comprend que je me distancie de la dimension de piratage d'une image transmise en direct.



Ainsi, si l'image médiatique permet au récepteur de se rattacher à sa propre expérience d'humain, l'effet de présence — qui est intangible, comme les bits qui composent une image virtuelle — est néanmoins constituée de données réelles qui s'organisent dans la conception mentale du receveur. Celui-ci parvient à figurer mentalement son transmetteur physiquement absent.

*Si selon Platon, le sophisme du peintre consistait à ne donner à voir « son mirage » qu'à distance, de quel mirage s'agit-il aujourd'hui, avec cette télévision du monde en temps réel ?*  
(Virilio, 2005, p. 29)

Dans son livre *L'art à perte de vue* (2005), Virilio critique l'évolution en accélérée de nos/notre rapports aux images et, de ce fait, la perte de connexion de l'individu avec la réalité. L'humain aurait du mal à s'adapter à cette cadence précipitée. L'auteur croit qu'il est temps de revenir à une pratique de la contemplation pour mieux saisir le présent. De Kerckhove (2003) appuie cette assertion et dit à ce sujet.

Ce n'est pas comme quand vous lisez un livre, car vous pouvez alors clore chaque phrase et lui attribuer un sens. La télévision ne vous accorde pas ce temps. En effet, le médium détermine la durée de l'attention. Vous pouvez et vous devez développer une durée d'attention devant un texte. Le texte est fixe, il ne bouge pas, vous pouvez saisir autant de sens que vous avez besoin dans le temps dont vous avez besoin pour saisir ce sens. (p. 57)

Virilio (2005) et De Kerckhove (2003) ne semblent pas considérer la possibilité que l'image médiatique puisse être fixe. Les images médiatiques ne diffusent pas nécessairement de l'information continue et ce, de manière frénétique. À l'aide de la télématique, un individu peut contempler des paysages qu'il n'aurait peut-être jamais vu. Regarder un paysage est en quelque sorte cadrer le regard et organiser l'espace en

temps réel. (Cauquelin, 2003) L'image médiatique est elle-aussi automatiquement cadrée par son outil d'enregistrement.<sup>38</sup> L'auteure dit « le cadrage de l'objet apparaît donc comme une organisation de l'information qui vous est destinée » (p. 56). L'écran se rapprocherait donc du cadrage du paysage et du tableau peint. (Cauquelin, 2003) Évidemment, voir un paysage à travers un écran n'est pas exactement la même chose que « vivre » un paysage. La sensorialité fait défaut. L'enregistrement vidéo a cet avantage de saisir les micro-événements et les transformations graduelles de l'ailleurs, données qui sont absentes dans l'objet du tableau peint. L'enregistrement du réel nous montre que ce « réel » n'est jamais totalement immobile. Un muscle se contracte, un nerf fait bouger la paupière, le vent déplace les cheveux. Le mouvement de l'environnement témoigne de son caractère non maîtrisable. La trajectoire du soleil influe sur la lumière de l'enregistrement capté, les oiseaux qui planent brisent la ligne d'horizon momentanément. La fixité d'une image médiatique n'est jamais absolue. Au lieu du terme « tableau », l'image médiatique en plan fixe se rapproche de l'appellation « tableau vivant ». L'image est cadrée et planifiée par l'artiste, mais le temps montre les effets du vivant. Cette nouvelle définition d'un « tableau vivant » sera explicitée au chapitre 4. Ici, aucun spectacle et aucune marchandisation ; simplement l'offre d'une fenêtre sur des réalités éloignées. Mise à part le choix du sujet, l'artiste a peu d'emprise sur ce qui advient, sur ce réel qui se déroule sans cesse. Sa responsabilité demeure dans l'acte de signifier et partager ce qui est là, maintenant. Maintenant et ailleurs.

---

<sup>38</sup> « [...] mais les gens vont commencer à voir le monde différemment, par exemple en rectangle, la perception de l'espace va changer. Mais il faut constater que cela n'a rien changé directement. Le réseau numérique aurait-il, lui, opéré une transformation ? Peut être, en effet, mais dans notre comportement vis-à-vis l'environnement. » (p. 232, 2003) Cauquelin soulève ici un fait intéressant. La technologie a eu comme effet de changer notre attitude et de nous distancier sensiblement de notre environnement. Je reviendrai sur ce détachement par rapport à l'environnement tangible et les marques que cela présuppose au chapitre 4.

## CHAPITRE IV

### NOS TERRES LOUABLES

#### 4.1 Contexte

*Nous voulons voir pour croire. Aussi réclamons-nous du corps, du corps qui se voit, se sent, se touche, se respire. Du territoire réel, du paysage. À leur défaut et en leur absence, nous réclamons du vu, de la vue (Cauquelin, 2002 p. 94).*

*Nos terres louables*, l'œuvre-création qui résulte de ma recherche pratique et théorique menée depuis 2013, consiste en un « tableau vivant » qui se déroulera sur le belvédère de la mine à ciel ouvert à Malartic en Abitibi-Témiscamingue. Par ma présence stationnaire et en continu sur le site, je mets en exergue l'immobilisme ambiant et interroge la position en porte-à-faux de l'artiste. L'inertie dominante face aux décisions de nos dirigeants engendre des conséquences et des marques durables sur le territoire. Ici, le corps individuel se fait porteur d'une agression passive de longue durée. L'accès au « tableau vivant » se fera par la transmission en direct par une projection vidéo dans la petite salle de la Galerie de l'UQAM. L'opération implique une réception partagée entre une audience accidentelle à Malartic et un public informé en salle d'exposition. *Nos terres louables* propose également une réflexion sur la simultanéité de l'absence et de la présence dans l'acte performatif.

Comme exemplifié précédemment, les « tableaux vivants » que je conçois sont contextuels. J'expliquerai la situation sociale, politique et économique par un aperçu historique de la ville de Malartic à partir de 2005. La minière *Canadian Malartic*, anciennement *Projet Osisko*, administré par *Osisko Mining Corporation*, est la plus grande mine aurifère à ciel ouvert en milieu habité au Canada. Située à 150 m au sud de la ville, la fosse borde littéralement les habitations des résident.es.

(voir Figure 4.1). En 2005, *Osisko Mining Corporation* amorce l'exploration du sol par des forages à même les terrains résidentiels. En mai 2006, la minière se présente à la population malarticoise. Elle y communique ses plans concernant la relocalisation du quartier sud ainsi que son programme de forage. En août 2009, avant même de recevoir l'approbation gouvernementale permettant de débiter la construction de la mine, *Osisko Mining Corporation* entreprend des démarches d'expropriations<sup>39</sup> et déplacent 205 résident.es<sup>40</sup> au nord de la ville. La minière finance la reconstruction d'écoles, d'instituts de formation et de parcs qui ont été détruits à cause de la relocalisation. Certains résident.es applaudissent le geste. D'autres y voient plutôt une stratégie de la minière pour amadouer la population. *De facto*, il est de la responsabilité de l'État de financer la construction d'institutions scolaires (Coalition pour que le Québec ait meilleure mine, 2016).

En juin 2014, la corporation *Osisko Mining Corporation* établit un partenariat avec la *Mines Agnico Eagle Limitée* et *Yamana Gold Corporation*. *Projet Osisko* se transforme en *Canadian Malartic* (Osisko, 2016). Ce changement de nom n'est pas innocent.<sup>41</sup> Celui-ci coïncide avec l'apparition du concept managérial de l'« acceptabilité sociale.»<sup>42</sup> Cette conception « inclut le droit explicite de refuser un

<sup>39</sup> « Au Québec, une entreprise privée ne peut [pas] exproprier qui que ce soit à moins que l'Assemblée nationale adopte une loi, un "bill privé" » (Lemieux, 2014).

<sup>40</sup> Un symbole probant de résistance a néanmoins été incarné par Ken Massé, résident ayant refusé les offres d'achat de sa propriété par la minière. *Osisko Mining Corporation* a alors augmenté l'offre de 100 000 \$ à 350 000 \$. Massé décline la proposition et poursuit la minière en Cour. Il perd sa cause et est expulsé de force de sa résidence le 9 août 2010 (Radio-Canada, 2010). En 2011, Massé continue à défendre sa lutte en Cour suprême pour contester sa délocalisation obligée. Sa cause est à nouveau rejetée (Radio-Canada et La Presse canadienne, 2011).

<sup>41</sup> Les informations relatives à l'historique ont été collectées sur le site d'*Osisko Mining Corporation* (<http://osiskogr.com/survol/>) et de *Canadian Malartic* (<http://www.canadianmalartic.com>).

<sup>42</sup> « L'acceptabilité sociale est perçue depuis quelques années comme une condition pour la réalisation de projets de développement qui ont suscité de nombreux débats sur des questions

projet et implique de façon préalable le respect des principes du développement durable, de la protection de l'environnement, des droits fondamentaux de la personne et des populations autochtones. » (Coalition pour que le Québec ait meilleure mine, 2016). *Projet Osisko* a acquis une mauvaise réputation, autant au local qu'au provincial, dû à son irrespect et à son irresponsabilité envers la population de Malartic. La *Canadian Malartic*, toujours administré par la *Osisko Mining Corporation* aurait « une volonté corporative de construire des relations communautaires fructueuses et de s'engager dans un partenariat renouvelé avec la communauté et les citoyens de Malartic. » (tel que cité sur le site de la Canadian Malartic, 2015). La minière crée des comités de travail qui visent à informer la population des développements de la corporation. Elle souhaite ainsi certifier sa bonne foi et sa transparence.

La tension sociale qui découle de cette situation est indéniable. Les résidents de la partie sud qui n'ont pas été délocalisés subissent des impacts négatifs sur leur santé et leur qualité de vie. Deux fois par jour, la mine procède à des sautages qui font trembler le sol, les murs et la vaisselle dans les armoires des maisons. L'enquête de la *Direction de la Santé publique* publiée en septembre 2015 démontre que le tiers des malarticois.es affirment être « dérangés » à « fortement dérangés » par le bruit, les poussières, les dynamitages et autres nuisances causées par les activités de la mine. L'enquête révèle que cette proportion double dans les quartiers les plus rapprochés de la mine : jusqu'à 54% pour le bruit, 74% pour la poussière et 78% pour les

---

environnementales, telles que la sauvegarde du paysage dans des projets éoliens et la protection de l'eau dans des activités liées aux hydrocarbures (dont le gaz de schiste). Bien souvent, l'acceptabilité sociale se réduit à des moyens techniques pour résoudre les problèmes liés aux risques environnementaux. C'est oublier la dimension normative qui permet de tenir un discours éthico-politique sur notre rapport à autrui, à la communauté et à la nature. Poser la question de la normativité, c'est interroger le sens que peut prendre l'acceptabilité sociale quand elle s'inscrit dans une conception managériale de la société ignorant ainsi la capacité réflexive des individus. C'est aussi exiger d'ouvrir les débats à un dialogue tenant compte des revendications citoyennes pour une économie territorialisée. » (Beaudry, Fortin et Fournis, 2014)



dynamitages. Le tiers des résident.es affirment également vouloir déménager. Malartic compte aujourd’hui une population d’environ 3200 personnes, en baisse de près de 10% depuis le début des opérations de la mine en 2009 (MiningWatch Canada – Coalition Québec Meilleure Mine, 2016). Le projet d’expansion actuellement discuté aurait comme effet de doubler le volume de la fosse et le déplacement de la route transcanadienne 117. En 2028, la mine serait d’une superficie de 3 km<sup>2</sup> (Canadian Malartic, 2015). La situation à Malartic démontre que l’industrie minière ne considère pas le fait que les espaces exploitables au Nord du Québec sont aussi des espaces habités par des communautés. Louis-Edmond Hamelin (2014), écrivain, professeur, linguiste et géographe québécois, énonce très bien cette relation de dominance du Sud sur le Nord dans son entretien avec Jean Désy sur le concept de la nordicité du Québec.



Figure 4.1 Capture d’écran d’une captation vidéo de la frontière entre la mine de Malartic et la fosse, 18 avril 2016. Crédit vidéo : Jean-Francois Dugas

Il n'y a aucun parti politique du Québec méridional qui, dans son programme, ait des attentions suffisantes à l'égard du Nord. Ou quand il y a quelque chose au programme, c'est toujours en fonction du Sud. Par exemple, quand on a développé le Nord pour exploiter l'hydroélectricité, on ne l'a pas fait dans l'intention de développer le Nord pour lui-même, ce n'était pas le mythe du Nord qui jouait, c'était parce que le Sud avait besoin d'énergie (p. 74).

À la manière de dieux tout puissants<sup>43</sup>, l'entreprise minière, appuyée par le gouvernement provincial et national, détient la mainmise sur le territoire du Nord et sur les collectivités qui y habitent. Un regroupement de citoyens malarticois.es résiste tout de même aux prérogatives du géant minier. En janvier 2016, le *Comité de citoyens de la zone sud de la voie ferrée de Malartic* se retire du *Comité de travail sur la cohabitation entre la mine Canadian Malartic* et menace la minière d'un recours collectif. Le comité résistant ne souhaite plus discuter avec la corporation avant que celle-ci offre des réponses aux demandes d'acquisition, de compensation ou d'accommodement des citoyens (*Coalition pour que le Québec ait meilleure mine*, 2016).

Je me suis intéressé à la scission littérale et métaphorique de la situation à Malartic. Littérale, par la séparation physique entre la fosse de l'entreprise privée et la ville habitée par une communauté. Métaphorique par l'opposition entre les enjeux économiques figurés par un paysage de ruine et les enjeux sociaux et éthiques incarnés par un groupe de citoyens résistants. Le « décor » de Malartic (voir Figure 4.1) est une métaphore des rapports de dominance de l'entreprise privée sur de petites communautés. Le paysage de la dévastation côtoie les quelques habitations qui, malgré les explosions quotidiennes fragilisant les charpentes, demeurent ancrées à leur territoire.

---

<sup>43</sup> La première rencontre de la minière avec la population de Malartic a eu lieu à l'église du village. La rencontre s'appelait *La Grand-Messe* (tel qu'indiqué sur le site <http://osiskogr.com/historique/>)

## 4.2 La limite et le refus

*The image both question and defines the many worlds, actual and virtual, that we inhabit, construct and destroy. (Ascott, 2003, p. 192)*

Je ferai une description détaillée de l'œuvre-création en la subdivisant en sept sujets : le lieu de la prise de vue, le « tableau vivant », le dispositif dans la salle d'exposition, le sautage, la durée, la transmission en direct, la symbolique et la position.

### Le lieu de la prise de vue

La prise de vue sur le chantier de la mine se fait à partir du belvédère minier qui chevauche le mur vert de 15 m de hauteur. Cette butte sépare la ville de la fosse et sert, selon les dires de la *Canadian Malartic*, de zone tampon.



Figure 4.2 Image de l'escalier du belvédère minier vu du côté sud, 12 aout 2016, Malartic, QC, Canada. Crédit photo : Marie-Claude Gendron



### L'image du « tableau vivant »

Le protagoniste, qui est ma personne dans ce cas-ci, est assis sur un socle d'une hauteur de 1 m 24. Le corps est positionné au centre de l'image. La prise de vue en contre-plongée est captée à partir d'un trépied d'une hauteur de 2 m 54. Cette mesure est déterminée en fonction de l'élévation maximale autorisée par le service de *Santé et sécurité travail* de la minière. La barrière du belvédère divise horizontalement l'image en deux. Cette ligne rappelle celles de la carrière en second plan. La notion de la limite est évoquée par les barreaux verticaux de la barrière du belvédère qui renvoient à ceux d'une prison. Cette analogie se rattache concrètement aux restrictions du contexte de production. Je reviendrai en détail sur ces contraintes à la section 4.3. Les lignes verticales de la barrière métallique se heurtent aux lignes horizontales du paysage. Le sujet du premier plan est mon corps immobile qui fixe l'objectif de la caméra. (À noter que la figure 4.3 n'est pas le plan du tableau vivant diffusé en galerie.) Au second plan, les camions de construction montent et descendent les rampes de la carrière dans un mouvement incessant.<sup>44</sup> La trajectoire du soleil modifiera graduellement la luminosité de l'image-vidéo captée.

### Le dispositif dans la salle d'exposition

Le dispositif consiste en une projection qui prend l'entièreté du mur droit de la petite salle (d'une dimension de 2 m 44 par 6 m 70) de la Galerie de l'UQAM. Ce format favorise l'effet d'immersion du spectateur devant l'image projetée. Au pan opposé de la projection, un protocole est écrit à même le mur par un procédé de calque avec du papier carbone. Pour l'inscription du texte, je considère l'importance d'utiliser un médium qui soit plus minéral (carbone) que plastique (vinyle). La Figure 4.4 fait état de ce qui est inscrit dans le protocole. Le dispositif minimal de l'installation en salle

---

<sup>44</sup> La mine est en activité 24 h sur 24 h, 7 jours sur 7 et cessent ces activités seulement au moment des sautages et lors des périodes de *shut down* pour l'entretien de la machinerie.

visé également à centrer l'attention sur le « tableau vivant » et les données factuelles de l'intervention.

#### NOS TERRES LOUABLES

DATE : du 26 au 30 mai 2016

HEURE : 12 h à 15 h — sautage\* — 16 h à 18 h

LIEU : Mine à ciel ouvert *Canadian Malartic*, Abitibi-Témiscamingue, QC, Canada

POSITION : Latitude 48°N et Longitude 78°O

SUPERFICIE : actuelle : 1,35 km<sup>2</sup> — en 2028 : 3 km<sup>2</sup>

DISTANCE ENTRE LA VILLE DE MALARTIC ET LA MINE : 150 m

##### \*Avis de sautage

Les sautages ont lieu deux fois par jour à 11h et à 15h. La présence sur le belvédère est interdite entre 15h et 16h. À noter que les sautages peuvent être annulés en raison de vent défavorable et d'activités dans la communauté (ex : cérémonies religieuses) *tel que cité sur le site de la Canadian Malartic*

Figure 4.3 Protocole, *Nos terres louables*, 2016

##### Le sautage

À raison d'une fois par jour entre 14 h 30 et 16 h, la transmission en direct sera interrompue en raison d'un sautage. Comme expliqué à la section 4.1, il y a deux dynamitages par jour sur le site. La minière interdit à ces moments la présence d'individus sur le belvédère et, de ce fait, des captations vidéos. La Figure 4.5 sera projetée lors de ces périodes. Le son produit par le dynamitage sera également diffusé par les haut-parleurs en galerie.

##### La durée

Je considère l'importance de la transmission en direct en fonction des heures d'ouverture de la Galerie de l'UQAM. L'analogie à un horaire de travail renvoie au travail ouvrier mené au second plan. La projection d'une durée de 4 jours. Cette durée a été déterminée selon les disponibilités et les activités de la programmation de la Galerie.





Figure 4.4 Capture d'écran vidéo du plan séquence sur la mine lors des sautages.  
Crédit vidéo : Jean-François Dugas.

#### La transmission en direct

Le « tableau vivant » projeté et transmis en direct peut seulement être visionné en galerie. Il n'y a pas de diffusion sur une plate-forme web. Je souhaite ainsi éviter l'effet médiatique, voire spectaculaire, de ce « tableau vivant » longue durée. Les spectateurs doivent effectuer un déplacement physique pour voir l'image médiatique. Je souhaite créer un rapport frontal entre mon corps présent dans l'image médiatique et le (ou les) corps du spectateur en galerie.

#### La symbolique ; la rhétorique du territoire

Le point de vue du belvédère minier offre à voir un paysage lunaire, entropique. Un « territoire fracturé, laminé en couches hétérogènes de visible » (Brayer, 1995, p. 9). Au lieu d'un paysage à l'horizontale, nous assistons au creusement d'un paysage à la verticale. Métaphoriquement, les activités de la mine figurent l'enfouissement de notre horizon socio-économique qui laissera des marques, non seulement sur le territoire, mais également sur les individus qui y habitent. Dans son livre *Le site et le paysage*, Anne Cauquelin (2002) rappelle comment les rois de l'antiquité

considéraient l'importance de leurs terres. Elle explique que ces rois croyaient qu'ils étaient délégués par les dieux pour préserver une partie de territoire.

Le lieu, enraciné, ancré sur le sol antique était directement lié à la puissance de rois archaïques. De ce sol premier ils tiraient leur force, et il n'était nullement question de le céder, de l'échanger ou d'en sortir. Ils y auraient perdu toute leur magie que le sol instituait à sa manière comme une prérogative royale. C'est ensuite que, mus par la nécessité de l'échange économique que les Grecs inventèrent un espace isonome, déqualifié, déraciné de ces lieux habités, dépossédé de ses liens avec le royaume souterrain des forces magiques ; en somme, ils laïcisèrent les lieux et construisirent le schéma abstrait d'un espace universel, dit démocratique [exemple : le forum, le marché] (p. 76).

Les géants miniers semblent incarner la figure des rois antiques. Au lieu de considérer leurs terres comme des espaces sacrés, nos rois contemporains acquièrent leur pouvoir par appropriation. Les « forces magiques » se voient ici matérialisées par les richesses extraites du sous-sol. Les images de la dévastation et de la ruine sont actuellement des preuves visibles du succès économique de l'entreprise.

### La position

Tel que mentionné antérieurement, le sujet du « tableau vivant » est une figuration d'une perception personnelle sur une situation contextuelle. Je considère l'importance de vivre l'expérience de la durée et de personnifier un état d'endurance. L'option de demander à un ou une malarticois.e d'être le protagoniste a été rejeté car je ne souhaite pas incarner une figure d'oppression qui fait subir une agression passive longue durée à une autre personne et ce, à des fins de projets artistiques. Ma position frontale et la captation des pieds à la tête visent à montrer une impuissance d'une entité individuelle qui s'acharne à rester, dos tourné, devant un paysage qu'une entité qui la domine s'affaire à détruire.

### 4.3 Le regard panoptique

*Qui ou quoi nous gouverne maintenant ?*

Une expérience sur le site m'a permise d'avoir un aperçu sur les tactiques de contrôle déployées par la *Canadian Malartic*. Je commenterai cette section par la description de l'expérience et en ferai une analyse subséquente.

Le 16 avril 2016, je suis sur le site de Malartic avec mon complice caméraman pour réaliser des tests de prises de vue sur le belvédère minier. Arrivée au dernier palier, je constate la présence de deux caméras de surveillance que je n'avais pas remarquées lors de ma visite précédente en août 2015. Simultanément, une jeune femme tout sourire s'approche vers moi. Il s'agit de la responsable des communications avec laquelle j'ai communiqué depuis juillet 2015 pour obtenir l'autorisation de réaliser la captation vidéo. Au total, ce sont vingt-sept courriels qui ont été échangés. J'ai obtenu l'autorisation en janvier 2016. La responsable se trouve sur le belvédère par hasard. Nous discutons. Nous lui évoquons le plan de grimper sur un échafaud pour une prise de vue en contre-plongée. Son sourire disparaît. *Ça ne passera pas au service Santé et sécurité travail. Je vais l'appeler maintenant.* C'est samedi. Je lui dis que ce plan n'est pas définitif et que, suite à nos tests, je lui enverrai un plan détaillé de l'éventuelle installation. Elle sourit de peine et de misère, les sourcils froncés d'inquiétude. Elle s'efforce de reprendre son ton enjoué. *En tout cas, c'est un super beau projet, nous sommes très heureux que vous vous intéressiez à la Canadian Malartic. Bonne chance avec vos tests, on se tient au courant pour la suite.* » Elle quitte le belvédère. Je discute avec mon complice caméraman. Il me rassure en disant que ce hasard est une bonne chose. Cela nous évitera de travailler sur un dispositif qui aurait été interdit par la suite. Cinq minutes plus tard, la dame des communications revient. *J'ai appelé le responsable Santé et sécurité travail, ce sera difficile.* Elle me



demande, sous la requête de son collègue, un rapport détaillé de notre plan à l'échelle du dispositif de prise de vue pour le soir même. Elle quitte. Nous pensons à des possibilités. Nous faisons nos tests avec le trépied. Dix minutes après son départ, un gardien de sécurité nous rejoint sur le belvédère. Nous expliquons à nouveau le projet. Le gardien dit qu'il communiquera avec la dame des communications.

*Contradiction dialectique : architecture / paysage / architecture-site avec fonction de surveillance et de pouvoir- le site marquant l'emprise sur un territoire, sur une région. Répétition, mise en abîme, de tous ces espaces. (Cauquelin, 2003, p. 234)*

Comme mentionné à la section 4.1, l'entreprise minière se doit maintenant de maintenir des rapports cordiaux avec la population afin que leur projet réponde aux critères d'acceptabilité sociale. La mine doit être vue sous son meilleur jour. Pour ce faire, *Canadian Malartic* a déterminé, par la construction du belvédère, le point de vue idéal sur les activités de la mine. Les deux objectifs des caméras positionnées sur le dernier palier nous regardent « regarder ». D'autres caméras sont installées sur les grillages qui délimitent tous les autres accès sur le mur vert de la mine. Par cet impressionnant dispositif de surveillance, *Canadian Malartic* s'assure que le ou la visiteur.e accède à un seul point de vue, celui de la minière.

Virilio définit bien ce qui se déroule ici. Il s'agit d'un « dépassement du politiquement correct par l'optiquement correct ; cette correction non plus oculaire des lentilles de verre de nos lunettes, mais bien sociétaire de notre vision du monde, à l'ère de la globalisation planétaire. » (2005, p. 106) L'entreprise privée semble ici adopter la figure du « spectre » telle que définie par Delain (2005) :

Un spectre nous regarde. Sans pouvoir croiser son regard, nous nous sentons vus, surveillés. [...] Cet autre immaîtrisable, innommable, anachronique et secret, dissimulé par une armure, qui délivre l'injonction, est une figure de la loi. Ni vivant, ni mort, ni présent, ni absent, il a sur nous, sans réciprocité, un droit de regard absolu : le droit de regard même. [...] Sa loi devient la loi pour nous. Elle nous concerne et nous excède à l'infini, universellement. Elle détermine la forme même de ce dont nous héritons (§4).

### *Transparence opaque*

Ce n'est pas le gardien de sécurité ni la responsable des communications qui sont coupables de brimer la liberté individuelle, mais bien un système autoritaire et hiérarchique de l'entreprise privée. Ce « spectre » dont parle Delain (2005), n'est pas incarné par un seul individu, mais bien par une structure à palier qui, dans le cas de l'industrie minière, est vertigineusement élevée. Mon expérience peut sembler anodine en comparaison des cas d'expropriation subis par les malarticois.es. Ceux-ci n'ont pas eu d'autres choix que de répondre par l'affirmative aux exigences de la minière. Mon exemple se veut plutôt une amorce pour démontrer la difficulté de contester une entité entrepreneuriale dominante. Des mouvements d'opposition tentent néanmoins, tels de petits missiles, de fissurer la façade lisse de cette pyramide impressionnante. Leur existence mérite d'être soulignée. Dans le cas de Malartic, la *Coalition pour que le Québec ait meilleure mine*, le *Comité de citoyens de la zone sud de la voie ferrée de Malartic* et l'ancien résident Ken Massé sont des exemples probants de microrésistances. Je souhaite souligner ce phénomène par mon corps immobile qui fait dos à l'immensité de la fosse.<sup>45</sup>

---



L'autorité ou l'ordre, tel que le suggère l'auteur et philosophe Michael Lachance (2003) « travaille autant le territoire que les corps, qui travaille[nt?] autant la conscience que ses instruments de communication. » (p. 147) *Nos terres louables* met en exergue la situation actuelle de la minière qui doit prouver qu'elle agit selon des principes de transparence. La transmission en direct des activités de la minière dans une galerie universitaire respectée à Montréal répond aux objectifs de la corporation qui cherche à faire bonne figure.

Le « tableau vivant » montre une image qui oscille donc entre une « beauté » formelle et une horreur factuelle. Cette ambivalence de l'image est volontaire. L'intention d'un « tableau vivant » est de faire état d'une situation contextuelle. Il s'agit ici de montrer, de signifier une réalité et non d'utiliser les tactiques de communication directes propres au militantisme. Je me rattache ainsi à la conception de Lamoureux (2004).

Ces pratiques d'intervention engagées contestent donc le politique décliné sous une forme autoritaire et autocratique. Les artistes ne proposent ni morale ni vérité mais une vision critique ouvrant la porte au débat. Aussi, comme l'affirme Andrée Fortin, les artistes proposent un art de non-rupture qui tente de recréer des liens entre les artistes et le public, mais aussi entre des citoyens échangeant dans l'espace public politique (p. 124).

Les restrictions de la minière, notamment quant à l'impossibilité d'avoir accès à un autre point de vue que celui du belvédère et les limites de la hauteur du trépied ont un impact sur l'image du « tableau vivant ». Le dispositif de contrôle et de surveillance sur place a donc joué un rôle dans l'image produite. Ce fait renforce la dimension contextuelle du projet.

## CONCLUSION

Comme démontré au premier chapitre, les « tableaux vivants » que je conçois sont réalisés dans une démarche heuristique et contextuelle. Le sujet du « tableau » est déterminé à partir d'une situation de l'ordre du privé ou du public, de l'intime ou du collectif qui m'interpelle dans une communauté dans laquelle je réside temporairement. Il s'agit, dans un souci formel, de cerner et cadrer un point de vue fixe sur une réalité contextuelle éphémère. Le « décor » est celui du réel, les protagonistes sont des individus de mon entourage immédiat. Ces deux éléments sont par la suite « mis en espace » dans une pose généralement fixe qui fait l'objet d'une captation photographique et vidéographique. L'image captée est conçue à la manière d'un tableau peint. L'architecture ou le paysage du lieu investi influencent nécessairement sur la symbolique de l'image produite. Par ces interventions performatives et par la production de documents performatifs, j'adopte la posture d'une provisoire ethnographe qui témoigne de l'objet de ses observations par la diffusion d'un corpus artistique.

Au chapitre 2, la série d'« actes d'immobilité » a exemplifié mes préoccupations sur le système fonctionnaliste. L'immobilité dans l'espace public urbain nord-américain a relevé certains mécanismes sociaux imperceptibles qui sous-tendent le réel. Notamment les dispositifs de contrôle et les rapports de force autoritaires face au comportement hors-norme. Ces actes interventionnistes ont matérialisé mes préoccupations sur l'être normalisé et déterminé par ses relations avec les autres et son environnement. Les notions d'immobilité et d'immobilisme, de l'individu et de la collectivité, du poétique et du microlitique et de la résistance ont donc été illustrés par les « actes d'immobilité ».

Les modes de transmission d'actes éphémères ont été exploré au chapitre 3. Il se distingue deux types de modes de présentation de l'acte performatif : l'un immédiat par la présentation d'une performance dans l'espace institutionnel, l'autre rétroactif par la monstration de documents produits *a posteriori* de l'action. Je rattache ma pensée à celle d'Auslander (2006) qui considère la nécessité de démocratiser l'acte performatif à plusieurs type de public par la diffusion de documents performatifs *a posteriori*. En distinguant les deux espaces, l'un actif (espaces de réalisation de l'acte éphémère) et l'autre passif (espaces de diffusion), j'ai envisagé la possibilité de joindre ces deux espaces en un seul par la transmission vidéo en direct d'un acte performatif en des lieux de diffusion.

Le « tableau vivant » *Nos terres louables* a donc été élaboré en considérant le mode de transmission télématique. Mes préoccupations des dernières années relativement à l'exploitation du Nord par le Sud du Québec et le sentiment d'impuissance relatif à cette réalité m'a amenée à conceptualiser une intervention performative sur le chantier de la mine à ciel ouvert à Malartic en Abitibi. Le « décor » du réel se devait d'être analogue à la situation sociale, politique et économique actuelle qui favorise les géants de l'entreprise minière à dévaster, littéralement et symboliquement, le territoire. Par ce « tableau vivant » transmis en direct, je souhaite figurer et mettre en exergue les mouvements de résistance dans les communautés affectées. La réflexion de Cauquelin (2003) sur la différence entre l'interaction du spectateur par rapport à une image médiatique et une image picturale m'amène à considérer la potentialité de l'image performative transmis par la télématique.

Il [le Web] m'oriente dans des mondes et c'est cette orientation qui est intéressante. Ce n'est pas ce qu'il me montre en lui-même. Ce qu'il me montre c'est ce que je dois faire. Quand tu regardes les paysage de Turner, c'est ravissant mais il ne dit pas ce qu'on doit faire. On ne va pas sauver le bateau qui coule dans la brume [...] On ne peut rien faire du tout. C'est vraiment un monde différent. Il y a un véritable basculement. Ce basculement, je crois, nous fait passer de la philosophie du goût à la philosophie de l'action. Et ça, ce n'est pas assez dit. On reste encore trop sur l'ancien mode de monde. (p.235)

Cauquelin le dit bien. On ne peut rien devant l'image fixe d'une catastrophe. Elle mentionne « mais l'humain reste un spectateur. On trouve encore la figure du public, qui ne peut pas être considéré comme un élément actif des transformations environnementales. » (p.244) Plus positivement, Merleau-Ponty, tel que cité par Ninacs (2001), croit en la transformation de l'homme par une expérience du temps présent.

C'est en étant sans restrictions ni réserves ce que je suis à présent que j'ai la chance de progresser, c'est en vivant mon temps que je peux comprendre les autres temps, c'est en m'enfonçant dans le présent que le monde, en assumant résolument ce que je suis par hasard, en voulant ce que je veux, en faisant ce que je fais que je peux aller au-delà. (p. 190)

J'ai la conviction en la transformation du spectateur en acteur. L'image télématique fait état du présent et détient peut-être ce potentiel d'être un catalyseur et un stimulant pour la mobilisation. Je conclurai ce mémoire-crédation de la même manière que je l'ai amorcé par une citation de Maeterlinck (1922).

Tout ce que nous observons en nous-mêmes est à bon droit suspect; nous sommes à la fois juge et partie, et nous avons trop d'intérêt à peupler notre monde d'illusions et d'espérances magnifiques. Mais que le moindre indice extérieur nous soit cher et précieux. Ceux que les fleurs viennent de nous offrir sont probablement bien minimes, au regard de ce que nous diraient les montagnes, la mer et les étoiles, si nous surprenions les secrets de leur



vie. Ils nous permettent néanmoins de présumer avec plus d'assurance que l'esprit qui anime toutes choses ou se dégage d'elles est de la même essence que celui qui anime notre corps. S'il nous ressemble, si nous lui ressemblons ainsi, si tout ce qui se trouve en lui, se retrouve en nous-mêmes, s'il emploie nos méthodes, s'il a nos habitudes, nos préoccupations, nos tendances, nos désirs vers le mieux, est-il illogique d'espérer tout ce que nous espérons instinctivement, invinciblement, puisqu'il est presque certain qu'il l'espère aussi? Est-il vraisemblable, quand nous trouvons éparse dans la vie une telle somme d'intelligence, que cette vie ne fasse pas œuvre d'intelligence, c'est-à-dire ne poursuive une fin de bonheur, de perfection, de victoire sur ce que nous appelons le mal. la mort, les ténèbres, le néant, qui n'est probablement que l'ombre de sa face ou son propre sommeil? (§XXX)



## LISTE DE RÉFÉRENCES

Alcade, M. (2011). L'art politique comme genre : Entre principe de réalité(s) et recodage institutionnel. Raisons-Publiques. Consulté à l'adresse <http://www.raison-publique.fr/article440.html>

Alÿs, F. (artiste). (1997). Cuentos Patriócos. Paris : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Althusser, L. (1965). Pour Marx, Paris : Maspéro.

Antin, E. (artiste). (2004). The Sad Song of Columbine from "Roman Allegories." New York : Collection Feldman Gallery.

Antin, E. (artiste). (2007). The Tourists from "Helen's Odyssey". New York : Collection Feldman Gallery.

Ascott, R. (1986). Le Moment Télématique. Inter art actuel, Printemps(31), 9-21.

Augé, M. (1992). Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Seuil.

Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. A Journal of Performance and Art, 28(3), 1-10.

Baudrillard, J. (1986). Amériques. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle.

Beaudry, R., Fortin, M-J. et Fournis, Y. (2014). La normativité de l'acceptabilité sociale : écueils et réactualisation pour une économie territorialisée. Enjeux éthiques des politiques publiques en matière d'environnement, 16(1). Consulté à l'adresse <https://ethiquepublique.revues.org/1374>

Bénichou, A. (2011). Marina Abramovic : The Artist is [Tele]Present : Les nouveaux horizons photographiques de la (re) performance. Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Littérature and Technologies, printemps 2011(17), 147-167.

Benjamin, W. (1997). Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages, (J. Lacoste, trad.) Paris : Éditions du cerf.

Billing, J. (2000). Project for a revolution. Collection de l'artiste.

Bishop, C. (2014). Déqualifier le théâtre, requalifier la performance. Dans Adolphe, J-M. (dir.). *La performance au présent. Mouvement*, (73), 44-47.

Bogdan, R. (2013). *La fabrique des monstres : les États-Unis et le freak show, 1840-1940*. (M. Dennehy, trad.) Paris : Alma.

Boggio, N. (2008). *Situation Construite Autrement : une lecture du travail de Patrick Bouchain en regard de la pensée situationniste* (mémoire de maîtrise inédit). Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon. Consulté à l'adresse <http://fr.calameo.com/books/000016710764894055e9d>

Bonin, V. (2003). Roy Ascott, Telematic Embrace. Dans *Collection. Fondation Langlois*. Consulté à l'adresse <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=137>

Bony, A. (2006). *L'architecture moderne*, Paris : Éditions Larousse.

Borghi, R. (2014). L'espace à l'époque du queer, contaminations queer dans la géographie française, *Revue PolitiQueer* (Dimensions francofolles), 14-26.

Bourriaud, N. (1997). Benjamin Weil : le réalisme opératoire. *Parachute, janvier-février-mars*(85), p. 8-11.

Brayer, M-A. (1995). Mesure d'une fiction picturale : la carte de géographie. *exposé n°2. Pertes d'inscriptions, volume 1(n°2)*, p. 6-23. Consulté à l'adresse [http://www.editions-hyx.com/sites/default/files/expose\\_2\\_m-a\\_brayer\\_0.pdf](http://www.editions-hyx.com/sites/default/files/expose_2_m-a_brayer_0.pdf)

Burden, C. (artiste). (1971). *Shoot*. New York : MoMA and Whitney collections.

Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre* (C. Kraus, trad., nouv. éd). Paris : La Découverte. (Original publié en 1991)

Caillois, R. (1988). *L'homme et le sacré* (nouv. éd). Paris : Gallimard. (Original paru en 1939)

Camus, A. (2011). *Le mythe de Sysiphe* (nouv. éd). Paris : Gallimard. (Original paru en 1942)

Canadian Malartic. (2016). Projet d'expansion de la mine. Consulté à l'adresse <http://communaute.canadianmalartic.com/fr/projet-extension-malartic/>

Cauquelin, A. (2002). *Le site et le paysage*. Paris : Les Presses universitaires de France.

Cauquelin, A. (2003). L'interface : Le passage d'une philosophie du goût à une philosophie de l'action. Dans Poissant, L. (dir.), *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité* (p. 229-239). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Divertir. Dans *Étymologie*. Consulté le 20 avril 2016 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/etymologie/divertir>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Esthétique. Dans *Lexicographie*. Consulté le 16 février 2016 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/esthetique>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Heuristique. Dans *Lexicographie*. Consulté le 1<sup>er</sup> février 2016 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/heuristique>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Ouvrage. Dans *Lexicographie*. Consulté le 20 avril 2016 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/ouvrage>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Stase. Dans *Lexicographie*. Consulté le 16 février 2016 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/stase>

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Stylite. Dans *Lexicographie*. Consulté le 20 avril 2016 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/stylite>

Chapuis, A. (2010). Performances touristiques : D'une métaphore à un cadre de pensée géographique renouvelé. *Les mondes du Tourisme* 2, 44-56.

Chartier, D., Désy, J. et Hamelin, L-E. (2014). *La nordicité du Québec : Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec.

Chermayef, M. (producteur) et Akers, M. (réalisateur). (2012). *Marina Abramovic: The Artist is Present* [documentaire]. États-Unis : Dakota group, Pretty pictures, Show of Force.

Chollet, C. (2001). *La poésie engagée*. Paris : Gallimard.

Coalition Québec Meilleure Mine. (2016, 27 janvier). Le Comité de citoyens de la zone sud de la voie ferrée de Malartic se retire du Comité de travail face à



l'intransigeance de la mine Canadian Malartic envers les citoyens impactés. Consulté à l'adresse <http://quebecmeilleuremine.org/communiquer/le-comite-de-citoyens-de-la-zone-sud-de-la-voie-ferrée-de-malartic-se-retire-du-comite-de->

Coalition Québec Meilleure Mine. (2016). *L'acceptabilité sociale : Une définition à revoir, des principes fondamentaux à respecter* (mémoire présenté dans le cadre des consultations particulières dans le cadre de l'étude du Livre vert intitulé Orientations du ministère de l'Énergie et des Ressources naturelles en matière d'acceptabilité sociale). Consulté à l'adresse <http://quebecmeilleuremine.org/sites/default/files/Mémoire%20-%20Acceptabilité%20sociale%20-%20QMM.pdf>

Corbalán, F. (2011). *Le nombre d'or : le langage mathématique de la beauté*. Paris : RBA

De Kerckhove, D. (2003). Culture et médias numériques : les médias et l'architecture de l'intelligence. Dans Poissant, L. (dir.). *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité* (p. 229-239). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Delain, P. (2005). Les mots de Jacques Derrida : L'œuvre accueille les spectres *idixa*. Consulté à l'adresse <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0507291148.html>

Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). Micropolitique et segmentarité. Dans *Capitalisme et schizophrénie, Tome 2. Mille plateaux* (p. 253-284). Paris : Minuit.

Déri, T. et Dupuis-Déri, F. (2014). *L'anarchie expliquée à mon père*. Québec : Lux.

Despentes, V. (2006) *King Kong Theorie*. Paris : Grasset.

Dico Philo. (2016). L'Absurde chez Camus. Consulté le 16 février 2016 à l'adresse <http://la-philosophie.c.om/absurde-camus>

Dictionnaire Reverso. (2016). In vivo. Consulté le 19 avril 2016 à l'adresse <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/in%20vivo>

Druide informatique Inc. (c2003). Antidote (Version 5). [Logiciel, CD-ROM]. Montréal : Druide informatique.

Encyclopédie Larousse. (2016). nombre d'or. Dans *Dictionnaire de la peinture*. Consulté le 30 mars 2016 à l'adresse [http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/nombre\\_dor/153612](http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/nombre_dor/153612)

Encyclopédie Universalis. (2016). Fonctionnalisme. Consulté le 19 février 2016 à l'adresse <http://www.universalis.fr/encyclopedie/fonctionnalisme/>

Étymologie français, latin, grec, sanskrit. (2015). Acte, agir. Consulté le 19 février 2016 à l'adresse <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/a/acte-agir>

Foster, H. (1997). L'artiste comme ethnographe. Dans Dorléac, ; Gervereau, L., Guilbaut, S. et Monnier, G. (dir.). *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* Paris : École nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

Franceschini, P-J. (2016). Parti communiste italien (p.c.i.). Dans *Universalis éducation* [en ligne]. Consulté le 20 avril 2016 à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/parti-communiste-italien/>

Fraser, M. (2005). Des lieux aux non-lieux, de la mobilité à l'immobilité/From Places to Non-Places, From Mobility to Immobility. Dans Babin, S. (dir.). *Lieux et non-lieux de l'art actuel* (p.166-189). Montréal : Les éditions Esse.

Halimi, C. (2011). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)* (thèse de doctorat inédite). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne :. Consulté à l'adresse <http://www.theses.fr/2011PA010655>

Hannah, A. (artiste). (2009). *The raft of the Medusa (1000 Mile house)*. Collection de l'artiste.

Henry, C. (1885). *Introduction à une esthétique scientifique*, Accessible à l'adresse <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp60029>

Hopkins, B. (2003). Annotations of The Artist as Ethnographer in The Return of the Real. *Theories of Media, Winter 2003*. Consulté le 20 avril 2016 à l'adresse : <http://csmt.uchicago.edu/annotations/fosterartist.htm>

Jeanmouguin, L. (2014). Instant de grâce avec Francis Alÿs. *Città magazine*(n°2), p. 64-67. Consulté à l'adresse <http://www.cittamagazine.ca/fr/instant-de-grace-avec-francis-aly/>

Jonas, J. (artiste). (1968). *Wind*. Metz : Collection FRAC Lorraine.



Jonas, J. (artiste) (1972). *Organic Honey's Vertical Roll*. Amsterdam : Stedelijk Museum

Jonas, J. (artiste). (1973). *Song Delay*. Cologne : Collection: Museum Ludwig

Jones, A. (2014). Angoisse temporelle, une préface de 2010 à un essai de 1996. Dans . *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (préface). Dijon : Presses du réel.

Kant, E. (1869). *Critique de la raison pure* (A. Renault, trad., nouv. éd.). Paris : G. Baillière. (Original paru en 1781)

Klauber, V. (2016). Diégèse. poétique. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 30 mars 2016 à l'adresse <http://www.universalis.fr/encyclopedie/diegese-poetique/>

Lachance, M. (2003). Le paysage en fuite : capillarisation du vide et cybermappes. Dans Poissant, L. (dir.). *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité* (p. 229-239). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Lachapelle, J. (2001). *Le fantasme métropolitain : l'architecture de Ross et Macdonald : bureaux, magasins et hôtels 1905-1942*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Lamoureux, È. (2004). Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique ? *Jeu : revue de théâtre*, 4(113), 121-124.

Lamoureux, E. (2009). *Art et politique - Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété.

Lamoureux, E. (2013). L'art de la manie réinventé ? Analyse des pratiques culturelles et artistiques, *Bulletin d'histoire politique*, 21(2), 70-81. Consulté à l'adresse <https://www.erudit.org/revue/bhp/2013/v21/n2/1014136ar.pdf>

Lapalu, S. (2009). *Sur les pas de Francis Alys : de l'action à l'exposition* (mémoire de maîtrise inédit). Ecole du Louvre). Consulté à l'adresse <http://sophielapalu.blogspot.be/2009/04/sur-les-pas-de-francis-aly-de-laction.html>.

Lardellier, P. (1999). Monuments éphémères : les entrées royales. *Cahiers de médiologie. La confusion des monuments*, (7), 239-245. Consulté à l'adresse [http://www.mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07\\_monuments/lardellier.pdf](http://www.mediologie.org/cahiers-de-mediologie/07_monuments/lardellier.pdf).

Larousse (2016). Immobilisme. Dans *le Dictionnaire de Français*. Consulté le 20 avril 2016 à l'adresse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/immobilisme/41718#Aw07bXe0KEGtqGoj.99>

Larousse (2016). Immobilité. Dans *le Dictionnaire de Français*. Consulté le 20 janvier 2016 à l'adresse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/immobilité/41720>

Larousse (2016). Ouvrage. Dans *le Dictionnaire de Français*. Consulté le 20 janvier 2016 à l'adresse <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ouvrage/56978>

Laughlin, I. (2014). Day 6 afternoon : Nayeon Yang, Marie-Claude Gendron, dc3 art projects, and Gala [Billet de blogue]. Consulté à l'adresse <http://www.visualeyez.org/2014/09/>

Lautman, F. (1986). *Crèches et traditions de Noël*. Paris : Éditions de la Réunion des Musées nationaux.

Le Corbusier. pseud. C-E.Jeanneret-Gris (1983). *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Paris : Éditions de l'Architecture d' Aujourd'hui. (Original paru en 1949)

Lemieux, J-P. (2014, 20 juin). La pipeline de tous les dangers. *La Vie agricole*. Consulté à l'adresse <http://lavieagricole.ca/2180/>

Lima, L. (artiste). (1996/2012). *Marra*. Collection de l'artiste

Lima, L. (artiste) (1997/2014). *Doped/Dopada*. Brumadinho : Collection Inhotim Institute in Minas Gerais.

Maeterlinck, M. (1922). *L'intelligence des fleurs*. Paris : E. Fasquelle.

Massu, C. (1997). *De la modernité en architecture 1950-1985*. Marseille : Parenthèses.

Massu, C. (2016). États-unis d'Amérique. Dans *Encyclopædia Universalis*, Consulté le 20 avril 2016 à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/etats-unis-d-amerique-arts-et-culture-l-architecture/>

Milani, R. (2000). L'idée du paysage dans les catégories esthétiques. *Horizons*

*philosophiques*, 11(1), 99-123. Consulté à l'adresse  
<https://www.erudit.org/revue/hphi/2000/v11/n1/802953ar.pdf>

Mining Watch Canada, Coalition Québec Meilleure Mine. (2016, 1er avril). Mine Canadian Malartic : pas d'expansion sans revoir les normes, dit la Coalition. *Mining watch Canada*. Consulté à l'adresse <http://miningwatch.ca/fr/news/2016/4/1/mine-canadian-malartic-pas-dexpansion-sans-revoir-les-normes-dit-la-coalition>).

Nicolas-Le Strat, P. (2008). Micropolitique des usages. *Le Commun*, Octobre 2008. Consulté à l'adresse <http://www.le-commun.fr/index.php?page=micropolitiques-des-usages>

Nielsony, B. (2015). Le paradis. *Inter art actuel, Pauvreté, dépouillement dénuement* (121), 76-79.

Ninacs, A-M. (2001). Just do it, sur quelques modèles éthiques proposés par la pratique artistique. Dans Ninacs, A-M. et Loubier, P. (dir.). *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*. Montréal : Centre des arts actuels Skol.

Pacioli, L. (1980). *De divina proportion* (G. Duschesne, M. Giraud, trad.). Paris : Librairie du Compagnonnage.

Paré, A-L. (1997). Résistance? Michel de Broin, L'opacité du corps dans la transparence des circuits. *ETC*, (39), 42-45. Consulté à l'adresse <https://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1092877/35591ac.pdf>

Parret, H. (2006). *Epiphanies de la présence : essais sémio-esthétiques*. Limoges : Presses Universitaires.

Paterson, E. (2008). The anthropology of performance. *PBWorks*. Consulté à l'adresse [http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology+of+performance\(2\).pdf](http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology+of+performance(2).pdf)

Perec, G. (1982). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois. (Original paru en 1975)

Phelan, P. (1993). *Unmarked : The Politics of Performance*. Londres et New York : Routledge

Poinsot, J-M. (2008). *Quand l'œuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés* (nouv. éd. revue et augm.). Dijon : Presses du réel.

Poissant, L. et Tremblay, P. (2010). *Ensemble ailleurs / Together elsewhere*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec.



Radio-Canada. (2010,16 juin). Ken Massé ne lâche pas prise. *Radio-Canada*. Consulté à l'adresse <http://ici.radio-canada.ca/regions/abitiibi/2010/06/16/002-osisko-masse-malartic.shtml?plckFindCommentKey=CommentKey:05cfc3d7-4858-47be-8d5a-f3a2019becc9>

Radio-Canada. (2011, 5 mai). La Cour suprême rejette la demande d'appel de Ken Massé. *Radio-Canada*. Consulté à l'adresse <http://ici.radio-canada.ca/regions/abitiibi/2011/05/05/002-cour-supreme-masse.shtml>

Ritter, K. (2005). Comment reconnaître une pratique furtive : Guide de l'utilisateur. Dans S. Babin. (dir.). *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal : Esse, p. 200-209.

Sartre, J-P. (1943). *L'Être et le néant*. Paris : Gallimard.

Sullivan, L. H. (2015). *Pour un art du gratte-ciel*. (C. Guillouët, trad., nouv. éd.). Paris : Allia.

Svoboda, K. (1928). L'Esthétique d'Aristote. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 7(3), 1041-1043. Consulté à l'adresse [http://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1928\\_num\\_7\\_3\\_6542\\_t1\\_1041\\_0000\\_1](http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1928_num_7_3_6542_t1_1041_0000_1)

Swidzinsky, J. (2005). La pratique contextuelle. Dans *L'art et son contexte*. Québec : Inter Editeur.

Taylor, C. (2009). *Multiculturalisme : Différence et démocratie*. Paris : Flammarion.

Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. New York : PAJ Publications.

Turquier, B. (2010). L'édification du gratte-ciel, motif du cinéma d'avant-garde américain. *Transatlantica.2 : The Businessman as Artist / New American Voices*. Consulté à l'adresse <https://transatlantica.revues.org/5058>

Virilio, P. (2000). *La procédure silence*. Paris : Galilée.

Virilio.P. (2005). *L'art à perte de vue*, Paris : Galilée.

Zagdoun, M-A. (2000). *La philosophie stoïcienne de l'art*. Paris : CNRS.